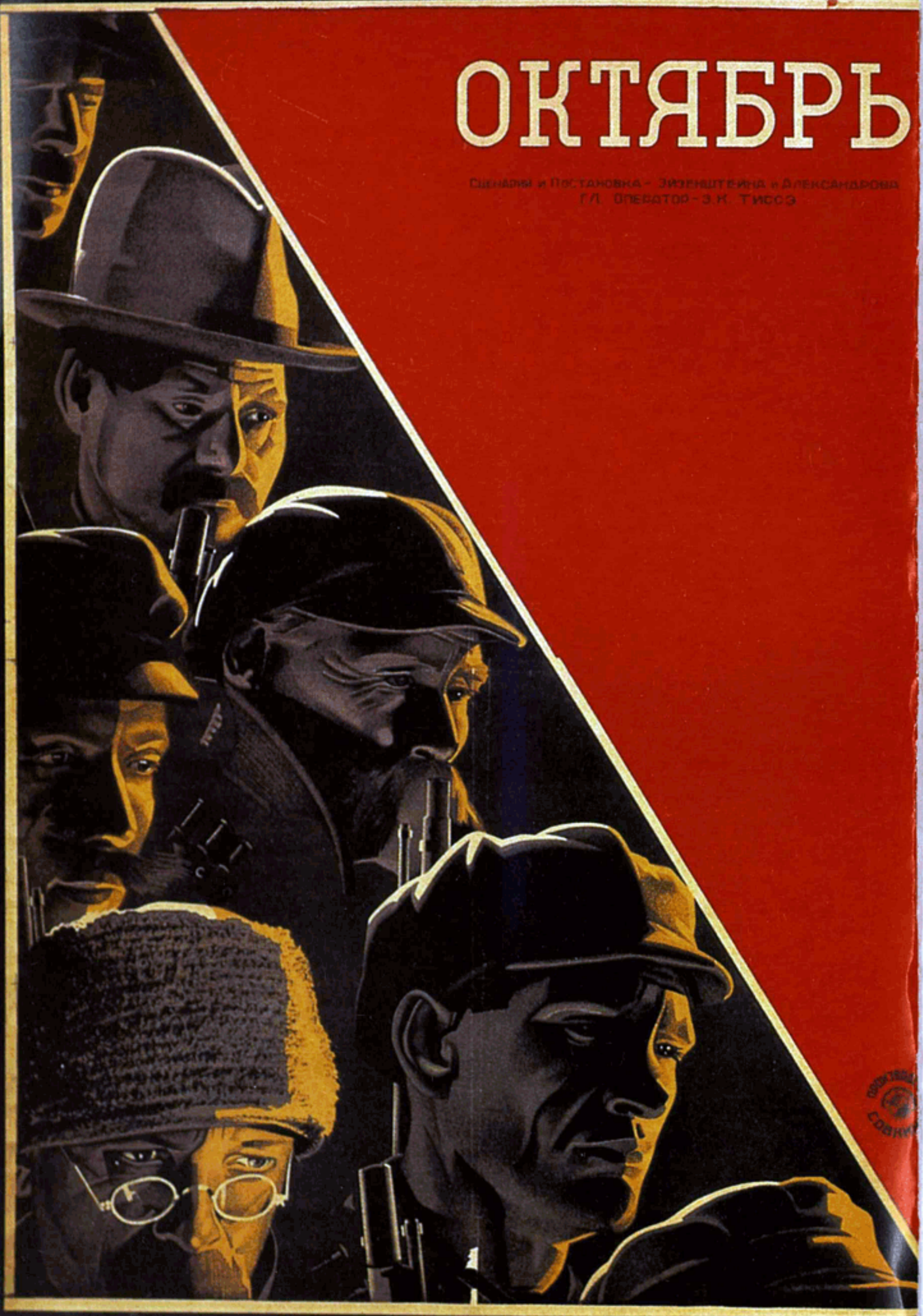
100

ИСКУССТВО
КИНО

ОКТЯБРЬ

Сценарий и Постановка - Эйзенштейна и Александрова
Гл. Оператор - Э.К. Тиссэ



ИСКУССТВО КИНО 11 95

Содержание

АНДРЕЙ ПЛАХОВ, ПЕТР ШЕПОТИННИК.
2 **Уходящая натура, или Большое ограбление поезда**

О Б Щ И Й П Л А Н

ВАЛЕНТИН МИХАЛКОВИЧ.
Поезд и призраки
4 **Часть I. Поезд**
218 **Часть II. Призраки**

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ.
10 **Киноклассика или киномодерн?**

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ.
16 **Краткий конспект длинной истории советского кино. 20—70-е годы**

АНДРЕЙ ПЛАХОВ.
24 **Начало конца века**

АНАТОЛИЙ ПРОХОРОВ.
30 **Век второй. От cinema к screenema**

О Б Р А Т Н А Я Т О Ч К А

КШИШТОФ ЗАНУССИ.
66 **Мои 100 лет**

Декабрьские тезисы (к 100-летию кино):
ЮРИЙ АРАБОВ, ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ,
76 ЭЛЕМ КЛИМОВ, ОЛЕГ КОВАЛОВ,
АЛЕКСАНДР МИТТА, КИРА МУРАТОВА,
ЕЛЕНА САКАНЯН, АЛЕКСАНДР СОКУРОВ,
АЛЕКСАНДР ХВАН

Великолепная десятка
ХОСЕ КАРЛОС АВЕЛЛАР, ФИЛИПП Ж. МААРЕК,
80 ДЭВИД РОБИНСОН, МИШЕЛЬ СИМАН,
ЭНДРЮ ХОРТОН, КЛАУС ЭДЕР, ПЕТЕР В. ЯНСЕН

Р А К У Р С

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ.
114 **Поезд «Желание»**

НЕЯ ЗОРКАЯ.
118 **Советский кинотеатр, или Что там было на самом деле в прошлые годы**

ЕЛЕНА ПЛАХОВА.
128 **Десятые музы**

МАРИНА ДРОЗДОВА.
134 **Двойная экспозиция**

НИНА ЦЫРКУН.
140 **Кино исчезает**

К Р У П Н Ы Й П Л А Н

МАРИНА ГОЛДОВСКАЯ.
170 **Старики**

ГЛЕБ ПАНФИЛОВ — АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ.
186 **Итальянский диалог**

41, 85, 147, 209 ВЕХИ

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ.
51 **Несколько слов от имени крота**

СПИСОК КУДРЯВЦЕВА
53 **Московский кинофестиваль**
57 **Кинофестиваль в Венеции**
99 **Всесоюзные кинофестивали**
107 **Берлинский кинофестиваль**
155 **Кинофестиваль в Локарно**
161 **Каннский кинофестиваль**

КИНО ОТ ГИННЕССА.
54, 100, 156 **Извлечения из «Новой книги рекордов Гиннесса по кино» Пэтрика Робертсона**

217 **Киноэлита о киноэлите**

5-39, 67-83, 115-145, 171-207, 219 ЭФРАИМ КАЦ. **Киноэнциклопедия (извлечения)**

53-63, 99-111, 155-167 АНЕКДОТЫ

222 SUMMARY

На 2-й и 3-й стороне обложки — плакаты к фильмам лидеров эксклюзивного рейтинга «ИК» (см. с. 217).

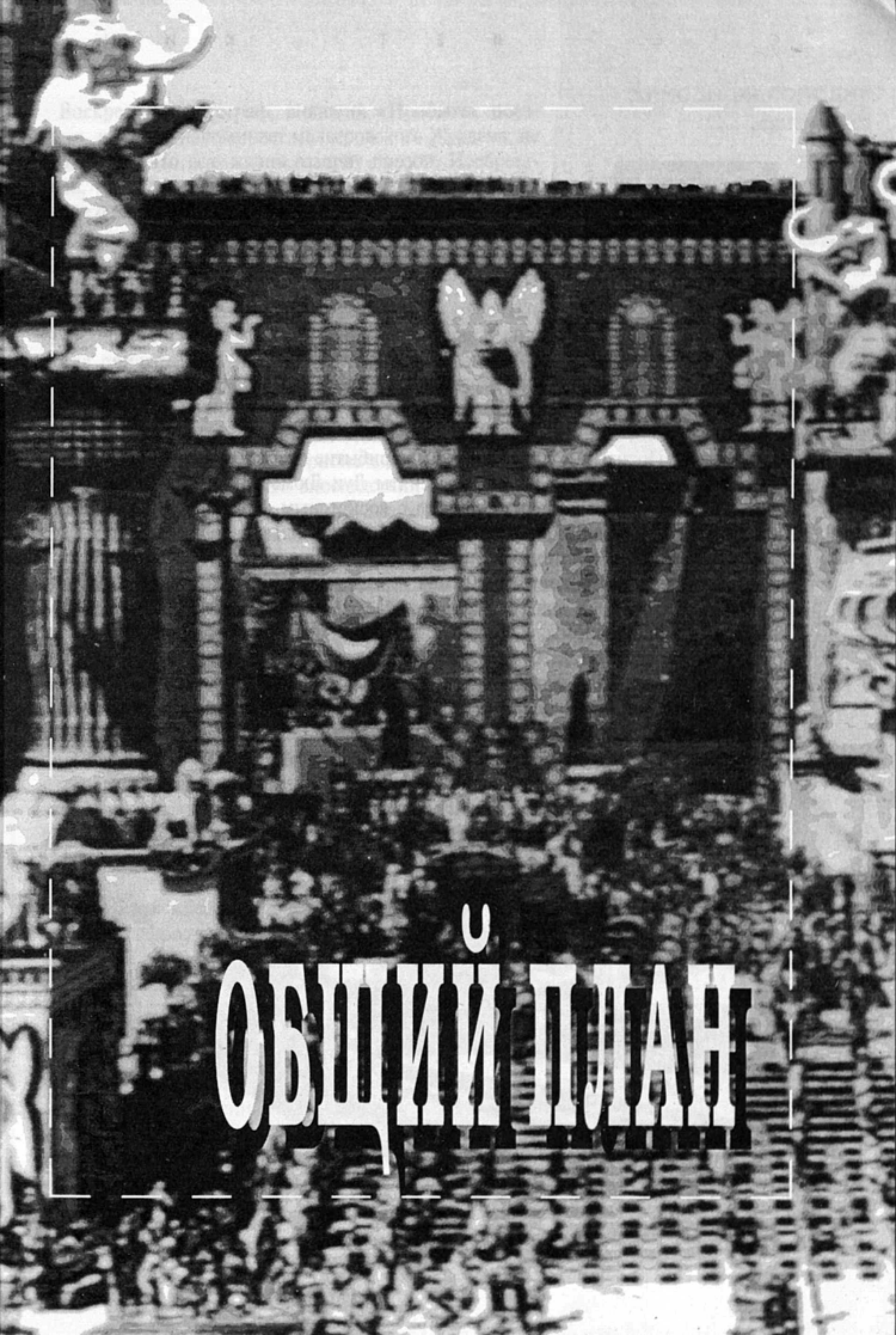
Уходящая натура, или Большое ограбление поезда

Юбилей, о котором так долго говорили, наконец случился. Сквозь звуки праздничных фанфар все отчетливее слышно, как кинематограф на последнем дыхании пытается перемахнуть в новый век. В новый век своей собственной жизни и жизни человечества, которое, впрочем, пока еще не решило, какую из аудиовизуальных технологий возьмет с собой в будущее в первую очередь.
Кино, телевидение, видео, компьютерные игры, интерактивные системы, виртуальная реальность с кибер-сексом в придачу — набор «синтетических удовольствий» в мультимедиальном мире растет, как снежный ком. Все пластические изобретения кино давно заложены в память компьютеров, и, глядишь, в каком-нибудь клипе перед тобой проскочит чуть ли не вся история кино от Ланга до Каракса. Словом, большое ограбление старинного люмьеровского поезда совершается под ликующие вопли тинэйджеров с виртуальными шлемами на стриженых головах. Сентиментальная горячка старого доброго синематографа, расположившегося на трех скамейках под серебряным лучом проектора, необратимо уходит в прошлое. Она оставляет горько-сладкий вкус ностальгии на устах безымянного киномана, а он, в свою очередь, оставляет свои лирические признания Прекрасной Даме — постаревшей Десятой музе:

Как славно дышалось в эпоху Люмьера!
Питала киношников светлая вера,
что движут культурный прогресс.
Прибытие поезда, выход Толстого
и — крупно — лицо человека простого
являли живой интерес.
Вот так и тянулось счастливое детство,
и пышные торты из крема и теста
летели во всех и во вся...
Волшебный фонарь или комната смеха —
исчезла беспечного века утеха,
кусочек души унеся.

Правда, уходящая натура, будучи частью природного круговорота, имеет обыкновение возвращаться, пускай в преображенном виде. Цикличность не чужда и процессам, происходящим в сфере экранной реальности. Подозревая об этом, мы с доверием отнеслись к вычитанной где-то гипотезе о трех циклах, которые прошел кинематограф за сто лет, и решили развить эту идею. В каждом цикле — примерно по тридцать три года. Произведем несложные арифметические операции.
Первый период — с 1895 по 1928 год — вмещает весь путь Великого Немого от примитивной архаики до высокой классики. Второй — с 1929 по 1961-й — знаменует утверждение во весь голос зазвучавшей классики. С 1962 по 1995-й включительно длится постклассический период.
Предложенную классификацию ничего не стоит уничтожить и на обломках выстроить другую. Тем лучше — мы не относимся к ней слишком всерьез и предпочтем в таком случае назвать первый период авангардистским, второй — модернистским, третий — постмодернистским. Мераб Мамардашвили, читая курс по Декарту во ВГИКе, замечал, что аналогичный философский результат может быть достигнут в системе понятий восточной мистики. Философия (в том числе философия кино) — не сумма знаний о предмете, а навык грамотно сформулировать условия задачи.
Есть исходные данные: поезд кинематографа отправился в неизвестном направлении из пункта А и сто лет спустя прибыл в пункт Б. Этот номер «Искусства кино» — фрагменты путевого журнала (или, если угодно, задачника), переписанные и отредактированные на портативном компьютере пассажиром конца века под стук вагонных колес, — в то время как за окном плывет и плывет уходящая натура.

Андрей Плахов, Петр Шепотинник


ОБЩИЙ ПЛАН

Валентин Михалкович

Поезд и призраки

ЧАСТЬ I
ПОЕЗД

Кино возникло перед своими первыми зрителями, как вынырнувший из неведомой дали поезд. Или, может быть, следует сказать так: возникло под видом поезда, в его обличье.

Наряду с «Политым поливальщиком» «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота» — самый известный сюжет из тех, что сняты Луи Люмьером и его операторами. Кто-то из историков сравнил Люмьера с воскресным фотографом: тот рьяно и вдохновенно запечатлевает собственную жену, детишек и родственников. Действующие лица в коротеньких лентах, составивших программу исторического сеанса в «Гран кафе», — члены семьи и знакомые изобретателя: папа Антуан, брат Огюст с женой и дочкой, тесть — владелец пивного завода в Лионе, друзья дома и служащие фирмы; в общем — типичные модели воскресного фотографа. Даже само местечко Ла Сьота, куда прибывает знаменитый поезд, по-своему связано с воскресным фотографированием: здесь находилось имение Люмьеров. В интервью, которое Луи Люмьер дал Жоржу Садулю 6 января 1948 года, изобретатель поведал, что на поезде, остановившемся в Ла Сьота, приехала его восьмилетняя дочь (в момент беседы уже бабушка четырех внуков) со своей собственной бабушкой — госпожой Антуан Люмьер.

«Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота», реж. Луи и Огюст Люмьер

ЭФРАИМ КАЦ

Киноэнциклопедия

(извлечения)

***AADA** (AMERICAN ACADEMY OF DRAMATIC ARTS – АМЕРИКАНСКАЯ АКАДЕМИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА) – старейшая школа актерского мастерства в англоговорящем мире. Основана в 1884 году в Нью-Йорке Фрэнклином Хэйвеном Сарджентом под названием Lyceum Theatre School for Acting, позднее переименована в New York School for Acting и лишь потом получила свое нынешнее название. Акцент в учебной программе делается на сценическое искусство, но есть также курсы по телевидению и кино. Отделение AADA в Пасадене, штат Калифорния, было основано в 1974 году. Среди знаменитых выпускников – Арманд Ассанти, Лорен Бэколл, Энн Бэнкрофт, Джон Кассаветес, Хьюм Кронин, Сесиль Б.Де Милль, Дэнни Де Вито, Колин Дью-*

Публикуется по: The Film Encyclopedia by Ephraim Katz

Воскресный фотограф, снявший «Прибытие поезда...», в чем-то напоминает мольеровского Журдена, не ведавшего, что всю жизнь говорит прозой. Изобретатель, по-видимому, тоже не подозревал, что в своей ленте о железной дороге он глубоко и потрясающе символичен. Благодаря этой символике, уверяют проницательные киноведы, Люмьер существенно повлиял на все будущее киноискусство.

Действительно, мемуаристы прежде всего отмечают движущийся на первый план поезд, вспоминая о дне, когда причастились новому чуду науки и техники. В работе, посвященной люмьеровскому фильму, Ю.Цивьян пишет о «формообразующей силе первого впечатления от кино». Под действием этой силы люмьеровские ленты стали «как бы эмбриональной памятью» кинематографа, а все то, что впоследствии объявлялось присущим «самой «природе кино», на удивление напоминает набор картин, из которых были составлены первые программы Люмьера. Значит, эмбриональная память дала обильные всходы; из многочисленных реминисценций можно вырастить пышные генеалогические деревья, но, подчеркивает исследователь, «среди них самое разветвленное — во славу «Прибытия поезда...». Тут неминуемо возникает вопрос: почему?

В качестве ответа выдвигались различные гипотезы. Отмечалось, например, волнение зрителей, доходившее у иных до истерики; зрителям казалось, что поезд движется прямо в зал и вот-вот раздавит сидящих. Согласно Фрейду, в основе душевной жизни часто лежит перенесенная в детстве психическая травма. «Эмбриональная память» кинематографа вроде бы и началась с травмы. Хотя, вероятно, образовывалась память и под влиянием другого психического механизма: проекции. Люмьеровский поезд не надвигался на зрителя, а шел по диагонали — справа, из глубины на первый план, затем паровоз исчезал за левой кромкой кадра. Угроза от поезда являлась иллюзорной, мнимой — зрители втайне ждали потрясений от нового чуда и эту жажду проецировали на движущийся поезд. Причина их возбуждения лежала в самих зрителях.

На люмьеровский поезд проецировались, вероятно, и другие аффекты. Майкл Крайтон в романе «Большое ограбление поезда», написанном раньше, чем «Парк Юрского периода», и менее знаменитом, удивляется, почему похищение 22 апреля 1855 года двенадцати тысяч фунтов стерлингов, предназначенных для английского экспедиционного корпуса, участвовавшего в Крымской кампании, столь потрясло воображение современников. В прессе оно именовалось не иначе, как «омерзительное и бесстыдное», «чудовищное по своей наглости». И до, и после случались преступления похлеще, злодеям доставалась куда большая добыча, тем не менее ни одно из них не вызвало такого кипения страстей. Крайтон убежден: своим чрезмерным резонансом «большое ограбление...» обязано тому, что произошло на железной дороге, а деньги исчезли из почтового вагона.

Ограбление поезда воспринималось как покушение на святыню и коллективно переживалось как психическая травма, оттого, что тот успел уже стать символом прогресса. Появление железных дорог — это, в сущности, переломный пункт в истории человечества. Со времен Адама и до первой половины XIX века люди перемещались на своих двоих, на лошади или же использовали силу ветра. Железные дороги обеспечили немыслимое дотоле, десяти-двадцатикратное ускорение движения, дав возможность простому обывателю ощутить себя могущественным покорителем пространств. Промышленная революция, подчеркивает Крайтон, существенно снизила цены, сделав более доступными пищу, отопление, одежду. Улучшение условий бытия зависело не только от железных дорог, однако немыслимая прежде скорость мчащегося поезда словно сфокусировала в себе эйфорию, вызванную благодеяниями прогресса. Оттого поезд стал его символом, а воскресный фотограф, запечатлев новоизобретенным «синематографом» рядовой, регулярный состав, следующий из Лиона, воспарил, сам того не ведая, в сферы высокой символики.

Новый г-н Журден тем более замер бы и оцепенел под грузом ответственности, если бы знал, что означает поезд в юнговской глубинной психологии. Она столкнулась с явлением субституции, замены традиционных символов на более соответственные индустриальной эпохе. В рамках этого процесса, как доказано на

«Колесо», реж. Абель Ганс

херст, Кёрк Дуглас, Нина Фош, Рут Гордон, Дженнифер Джонс, Гарсон Канин, Грейс Келли, Агнес Мурхед, Пэт О'Брайан, Уильям Пауэлл, Роберт Редфорд, Эдуард Г. Робинсон, Розалинда Рассел, Джозеф Шилдкрау, Аннабелла Шиорра, Спенсер Треси, Клер Тревор, Роберт Уокер и Питер Уэллер

A AND B EDITING *(А И Б МОНТАЖ) – метод монтажа, использующий два ролика – А и Б – для получения окончательного отпечатка. Благодаря чередованию изображений, взятых с одного ролика, и чистых ракордов с другого можно легко получать наплывы и другие эффекты. Оба ролика имеют одинаковые монтажные метки. На ролике А находятся все сцены вплоть до первого наплыва. За ними следует чистый ракорд, предшествующий следующему наплыву. На ролике Б находится чистый ракорд вплоть до первого наплыва и сцена, в которую должен совершиться переход наплывом. До следующего наплыва изображение будет на ролике Б, а на А будет чистый ракорд. Чередование ракордов и изображений продолжается до тех пор, пока не будут обработаны все наплывы, выходы из «затемнения» и другие эффекты. Такой метод полезен и для ликвидации заметных склеек на 16-мм ленте.*

ABOVE THE LINE *(НАД ЧЕРТОЙ) – часть бюджета фильма, предусматривающая*

обширном клиническом материале, поезд вытеснил из коллективного воображения теперь уже архаичного, потерявшего прежнюю сакральность дракона. С другой стороны, и сама небывалая скорость, и предельная четкость неукоснительно выполняемого расписания породили в коллективном бессознательном ощущение, что в человеческое бытие вторглась могучая, имперсональная, почти космическая по своей природе сила, которая властно влечет людей к некоему новому, неизведанному состоянию реальности.

Представление об этой силе сопряжено, в сущности, с требовательным и дерзким вызовом человечеству. Жан Бодрийар пишет в «Системе вещей»: «Человек связал все свое будущее с одновременным осуществлением двух проектов — укрощением внешней природной и внутренней либидонозной энергий; и та, и другая переживаются им как роковая угроза». Взаимодействие и противоборство этих энергий детерминируют эволюцию техники, влияя на нее двояким образом: во-первых, энергия либидо «оказывается как бы заколдованной, запертой в строе техники»; во-вторых, сам этот строй «искажается в своем развитии под действием конфликтной энергии, которой он нагружен», то есть под действием либидо, изживаемого через посредство техники. Она являет собой укрощение именно природных сил; человек в воображении подменяет их своей сексуальностью, а потому происходит, по словам Бодрийара, «прорыв вытесненной энергии сквозь вытесняющую инстанцию», в данном случае — через технику. Оттого автомобиль у Бодрийара — фаллический объект; он пронзает пространство, будто фаллос, пребывающий в состоянии агрессивной напряженности. Вместе с тем этот фаллос идеально послушен своему обладателю, будто сросся с ним. Архаичный дракон тоже связан с сексуальностью; его излюбленное занятие, согласно фольклорной традиции, — похищение девушек. С поездом, «техническим» субститутом дракона, в этом смысле возникают трудности.

Поезд не воспринимается послушным, идеальным органом тел своих пассажиров; те — лишь безвольные жертвы роковой силы, властно влекущей их куда-то. Техника представляет собой вызов не столько самому человеку как таковому, сколько вызов его либидо. Она словно провоцирует либидо, предлагая инвестироваться в холодный металл и пластик, из которых состоит. В случае поезда инвестирование осложнено, ибо властвование над пассажиром, превращение его в безвольный объект затрудняет «прорыв вытесненной энергии сквозь вытесняющую инстанцию».

Луи Люмьер не только изобрел кинематограф, не только первым запечатлел «технический» субститут дракона, но своим изобретением будто наметил стратегию, на основе которой может быть побеждена и укрощена сила, заключенная в поезде. Перенося реальные вещи на экран, кино лишает их тяжести и материальности, превращает в тени, а значит, делает такими, какими они пребывают в

«Человек-зверь», реж. Жан Ренуар

мечтаниях и сновидениях. Там, как и на экране, они — уже не «вещи в себе», поскольку целиком и полностью оказываются во власти либидо. Нечто подобное случилось с таким трудным для сексуальной энергии объектом, как поезд. Потому Леон Муссинак, говоря в «Рождении кино» об этом историческом сеансе, отмечает не панику зрителей, но «прорыв вытесненной энергии», проекцию либидо: «Все были настолько заворожены движущимся изображением, что локомотив поезда... сметающий все преграды, *рождал восторг* в наших сердцах» (курсив мой. — *В.М.*).

Муссинак испытал свой «прорыв», сидя в зале; люмьеровский поезд будто оставался к «прорыву» безучастным — не рассчитывал на него, хотя ему и не препятствовал. Все последующее развитие кинематографа кажется чередой попыток, состоящих в том, чтобы выплеск психических энергий перенести на экран, нагрузить ими поезд. Если ограничиться родиной изобретателя — Францией, то исторически сменявшие друг друга школы и течения часто, если не всегда, предпринимали подобную попытку. Репрезентативен для «первого авангарда» — или, иначе, кноимпрессионизма конца 10-х — начала 20-х годов — фильм Абеля Ганса «Колесо», эта «поэма рельсов», как образно определил картину тот же Муссинак. Одна из вершин «поэтического реализма» конца 30-х годов — фильм Жана Ренуара «Человек-зверь», начинающийся и завершающийся длинным планом поезда, несущегося из Парижа в Гавр. Вспоминая о работе над лентой, режиссер в мемуарах только и пишет о том, как Управление железных дорог выделило группе десятикилометровый участок пути, как во власти группы оказался не студийный ма-

кет, а настоящий поезд, который можно было разгонять по желанию или замедлять его ход. Перечисление попыток готово разбухнуть, прервем его «Битвой на рельсах» Рене Клемана — заметным явлением во французском кино первых послевоенных лет.

Поезд нагружали психическими энергиями сознательно и целенаправленно, о чем открыто свидетельствовал Абель Ганс: «Именно в «Колесе», я думаю, впервые предстали на экране эти картины несущегося на всех парах поезда, картины гнева, страсти и ненависти, чередующиеся с нарастающей скоростью, вытекающие одна из другой соответственно порядку и ритму, которые нельзя предвидеть». Движение реальных, подлинных поездов — это воплощение порядка и организованности, закрепленное, «припечатанное» четкостью графиков и расписаний. Слова Ганса о своем фильме знаменательны отрицанием этого порядка: инвестиция либидо в кинематографические поезда вносит в него смятение, делает ритм движения своевольным, взрывающим изнутри заданную расписаниями четкость и организацию. Движение поезда — результат укрощения природных, имперсональных сил. Стихия либидо, как явствует из слов Ганса, вторгаясь в это движение, преображая и перестраивая его, оказывается на экране безжалостнее и могущественнее их.

Проекция либидо на движение кинематографического поезда видится Гансу почти катаклизмом, который по своему размаху и напряженности сравним с природными катастрофами. Со временем такая проекция становится делом обычным, словно ритуализируется, и уже не волнует, не переживается столь интенсивно, как то было у Ганса. Оттого фильм, «нагруженный» психическими энергиями создателей, и поезд, способный выдержать такой же груз, оказываются у Трюффо синонимами, сливаются воедино, а четкость и порядок восстанавливаются. Один из героев «Американской ночи» — режиссер Ферран, в сущности — alter ego автора картины, с раздумчивой эмфазой вещает: «Фильмы гармоничнее жизни... В фильмах нет неразберихи. Нет пустых мест. Фильмы несутся вперед, как поезда. Понимаешь, как поезда среди ночи».

От пассажирского состава, прибывшего на вокзал Ла Сьота под крики и восторг зрителей, до этих поездов, мерно и упорядоченно следующих по своим маршрутам, — такова дистанция, преодоленная нашим юбиляром.

Окончание см. на с. 218

расходы, которые придется понести еще до начала съемок, включая те, что будут оговорены в контрактах. Обычно это стоимость приобретения прав на оригинальное произведение (роман, пьеса, рассказ и др.), гонорары и расходы продюсера, режиссера и сценариста, гонорары «звезд». Как правило, эти наиболее крупные суммы в бюджете кинофильма являются объектом переговоров. Расходы «под чертой» – все остальные затраты на производство картины. Обычно это фиксированные суммы. Они включают гонорары остальной части актерского состава, оплату услуг технического персонала, оплату используемого оборудования и студийных помещений, расходы на транспорт, натурные съемки и т.д.

***ACADEMY LEADER** (АКАДЕМИЧЕСКИЙ РАКОРД) – отрезки пленки, вклеиваемые в начало и конец прокатной копии в соответствии с требованиями Академии киноискусства и науки (Academy of Motion Picture Arts and Sciences). Академический ракорд содержит последовательность уменьшающихся цифр, монтажные отметки и другую информацию для механика с целью помочь ему вовремя заправить пленку и менять катушки. Ракорд не только предохраняет значимую часть пленки от лишних прикосновений, но и дает возможность проекционной установке набрать необходимую скорость для получения ка-*

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Киноклассика или киномодерн?

В одном из недавних опросов потенциальной телеаудитории (на который даже нельзя ссылаться, поскольку проведен он был по заказу частной фирмы) меня буквально ошарашил следующий результат: более 60 процентов респондентов утверждали, что на ТВ мало показывается киноклассика. Как адепт демонстрации такой продукции я имел все основания прийти в восторг. Но присутствовавшая при оглашении этого впечатляющего сообщения Наталья Венжер тут же остудила наш пыл замечанием, что эти благие намерения зрителей никак не подтверждаются реальностью, поскольку недавние телеретроспективы, скажем, творчества Бунюэля французского периода или фильмов Клода Шаброля не попали в число лидеров рейтинга.

Не буду обсуждать здесь по-своему интересные частности соотношения между декларируемыми и реальными предпочтениями. Скажу только, что у самих участников дискуссии сразу же

«Певец джаза», реж. Алан Кросленд

возник вопрос, что спрашивающие и отвечающие понимали под самим понятием «классические фильмы» (кто-то тут же вспомнил «Броненосец «Потемкин»)? Насколько «Дневную красавицу» или Шаброля 60—70-х годов можно вообще считать классикой?

По контексту было понятно, что авторы исследования пользовались принятой во Франции классификацией, где под «классическими» понимались просто старые звуковые ленты, заполняющие пространство между «немыми» (про них и вопроса-то не было) и «новыми». Думаю, что большинство отвечающих россиян также имели в виду не столько «Броненосец...», сколько «Волгу-Волгу», «Машеньку» и «Балладу о солдате» и в значительно меньшей мере зарубежное кино (каким бы классическим оно нам, киноведам, ни представлялось).

чественного звука прежде, чем первое изображение появится на экране. С 1965 года академический ракорд в основном был заменен универсальным ракордом (universal leader) – стандартной системой для координации проекции фильма. Этот стандарт был разработан Обществом кино- и телеинженеров (Society of Motion Picture and Television Engineers) для использования как в кино, так и при демонстрации кинофильмов по телевидению.

***ACTION** (ДЕЙСТВИЕ) – движение перед камерой, визуальное развитие событий и ситуаций в сцене, включая взаимодействие персонажей между собой и с окружающей обстановкой.*

***ACTION STILL** (КАДР ИЗ ФИЛЬМА) – фотография, отпечатанная прямо с негатива фильма, в отличие от рекламных фотографий, которые делаются во время съемок.*

***ACTUAL SOUND** (ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ ЗВУК) – звук, источник которого либо присутствует на экране, либо очевиден из ситуации в противоположность закадровым комментариям, например, закадровому повествованию.*

Но все эти соображения оставляли открытым вопрос, где в кино кончается классика и начинается «современность»? А не в кино, в культуре в целом? На первый вопрос я был бы склонен ответить: на рубеже 50—60-х годов, когда на авансцену мирового художественного процесса вышли интеллектуальное философское кино и французская «новая волна» (хотя для самих французов она уже, конечно, стала «классической»).

Со вторым вопросом и проще и сложнее. Проще потому, что существует термин «модерн» (что в переводе на русский и значит «современный»), от границ принятого употребления которого и можно вести отсчет. Сложнее потому, что понимание его в разных странах и языках различно. Скажем, то, что в России называлось стилем «модерн» (архитектура и декоративно-прикладное искусство начала нашего века), в Германии именовалось Jugendstil (букв. «молодежный стиль»), а во Франции — Art nouveau («новое искусство»). Термин «новое искусство» использовался и в более широком культурологическом контексте (в частности, Ортега-и-Гасетом) как синоним англоязычного «модернизма» (главного объекта критики советского эстетического истеблишмента).

Я так подробно останавливаюсь на этих, казалось бы, сугубо академических проблемах потому, что именно они, на мой взгляд, помогают раскрыть специфику рассматриваемого периода истории киноискусства в его сложных и неоднозначных взаимоотношениях с художественной культурой в целом.

Кино эпохи «модернизма»

Кино «основного потока» (так, по-видимому, надо переводить постепенно получающий права гражданства и у нас американский термин main stream) в 30—50-е годы было каким угодно, только не модернистским, если под этим понимать ориентацию на перманентный эстетический эксперимент в самом широком диапазоне: от намеренного оскорбления буржуазной добропорядочности до «искусства для искусства», по классической формулировке Ортеги, искусства для художников, а не для масс людей, искусства касты, а не демократического искусства. Для автора «Восстания масс» последние были воплощением антикультурного и антиэстетического злодейства.

В художественной культуре между классическим искусством нового времени и модернизмом пролегал длительный переходный период, охвативший полвека — от 1870-х годов (появления импрессионизма) до 1920-х (утверждения конкуренции и чередования всех прочих «измов» как основного механизма эстетического развития).

Если классику, репрезентированную «устаревшим» реализмом XIX века, характеризовали жизнеподобие (возрожденческая перспектива с одной точкой схода и псевдообъективная повествовательность) и ориентация на общепонятность (вплоть до безнадежного тяготения к общедоступности и массовости), то новое искусство строилось, как известно, на автономизации образа от внешнего облика действительности (от постимпрессионизма к кубизму, супрематизму, абстрактному экспрессионизму и т.д., от классического романа к примату поэзии, а в прозе — к потоку жизни, с одной стороны, и сознания, с другой).

Мне уже доводилось писать о том, что кризис классического художественного мышления одновременно с премодернизмом (и с того же 1870 года — года принятия закона о всеобщей грамотности в Великобритании) породил и другую форму самоотрицания — массовую культуру (сохранившую жизнеподобие и общедоступность, но сменившую познавательно-воспитательную ориентацию на компенсаторно-развлекательную), к которой с момента своего рождения принадлежал и кинематограф (опять же «основного потока»).

«Следопыты», реж. Джон Форд

Кино, основываясь на малоуважаемых формах беллетристики (см. «Pulp Fiction» Квентина Тарантино), массовых зрелищ и, парадоксально, классическом наследии, формировалось и развивалось в противофазе к уважаемому экспериментальному искусству (и посему таковым не считалось). Лишь на финальном этапе Великого Немого — в конце тех же 20-х годов, когда утвердилась система современного искусства (читай — «модернизма»), — оно неожиданно сделало попытку развернуться (хотя бы частично) в унисон новым веяниям (в киноавангарде и советской революционной «кинопоэзии»), но тут появилась техника синхронной записи звука и вернула все на свои места. Сформировалось то, что лишь значительно позже стало именоваться классикой.

1927—1934: переход, борьба и эксперимент

С точки зрения собственно художественной, наиболее интересным и плодотворным оказался (или казался?), как обычно, переходный период — от появления первого звукового (а точнее — говорящего и поющего) фильма «Певец джаза» (1927) до окончательной победы звукового кино, зафиксированной в переоборудовании всех кинотеатров, во всяком случае в развитых странах (кое-где, скажем, в Бирме, немые фильмы не только демонстрировались, но и снимались до 1955 года).

Знаменитая отечественная «Заявка», провозгласившая аж в 1928 году принципы звукозрительного контрапункта, которые (и то частично) вошли в мировую кинопрактику только в конце 60-х, неистовая борьба лидеров Великого Немого против «оскопления» звуком, освоение новой техники, на первых порах резко сократившей диапазон доступных выразительных средств и потому требовавшей нового уровня творческой изобретательности, звуковые гэги (вроде спускаемой в унитаз воды) и первые попытки осмыслить звук (впоследствии блистательно осуществленные в эстетике Брессона) — все это сформировало облик первых лет звукового кино, которое именно своей «незрелостью» было сродни экспериментальным формам творчества.

Еще одна черта этого периода, прошедшая почти незамеченной и списанная, как и многое другое, в дальнейшем именно на «незрелость», имела значение если не собственно художественного, то социокультурного провидения. Это получившая в те годы широкое распространение практика создания нескольких национально-языковых вариантов наиболее популярных кинопроизведений. Причиной тому было отсутствие техники субтитрирования и дубляжа, но, парадоксально, именно тогда эта техника стала общедоступной, а именно в последние десятилетия эта практика возродилась с новой силой. Индийские вариан-

ты американских фильмов, американские — французских, разного рода римейки и скрытые и явные плагиаты и пародии обнаружили не только неизбежность, но и плодотворность циклического приспособления одного и того же содержания (конечно, не в эстетическом, а в бытовом смысле слова) к разным народам и временам.

Именно в те годы сложился «основной поток», охвативший в разных формах все страны и континенты. В этом смысле развитие в 30-е годы советского кинематографа голливудского типа (вплоть до прямых заимствований и парафраз), хоть и вызванное конкретными социально-политическими причинами (блокированием страны от «тлетворного влияния Запада»), было по-своему закономерным.

Отсутствие дубляжа дало в те годы короткую передышку и ведущим западноевропейским кинематографиям, ослабив конкуренцию из-за океана. Но это высвобождение оказалось иллюзорным, ибо именно там, в Америке, формировались классические принципы организации и функционирования массовой кинематографической культуры.

***AGENT** (АГЕНТ) – лицо, которому другое лицо доверило действовать от своего имени. В США и большинстве стран Западной Европы актеров, режиссеров, писателей и других творческих работников театра, кино и телевидения по традиции представляют агенты, которые от их имени заключают контракты, договариваются о ставках, гонорарах, прочих выплатах и условиях работы обыкновенно за некоторый процент от общей суммы (в среднем 10–15 процентов). В Голливуде право вести дела клиента должно быть предоставлено агенту одним или несколькими творческими союзами или гильдиями.*

Агенты всегда были важным связующим звеном между кинопромышленностью и творческими работниками, но их значение и влияние особенно возросло в 50-е годы, когда Голливуд постепенно ликвидировал практику работы актеров, режиссеров и писателей по контракту. Студии и независимые продюсеры попали в зависимость от агентов, которые по их заказу занимались подбором для фильма творческих работников и литературного материала. Многие агенты вскоре превратились в организаторов целых постановок и получали свою долю прибыли в дополнение к обычным процентам от доходов представляемых ими творческих работников. Одно из ведущих агентств – MCA – стало настоящей империей в индустрии развлечений, другое – William

30-е годы: система киножанров

В свое время лидер «новой волны» Франсуа Трюффо со свойственной ему полемической провокационностью провозгласил, что кино родилось американским, поскольку оно родилось жанровым. С точки зрения собственно исторической, это, конечно же, неверно. Но по сути, если рассматривать судьбы кино как явления культуры, с этим утверждением трудно не согласиться.

Именно в 30-е годы и именно в США закрепилась устойчивая система киножанров (и соответственно — художественная преемственность в кинематографе). Тогда и на десятилетия вперед история кино формировалась разновидностями приключенческого (в особенности вестерна), музыкального фильма (в особенности мюзикла), триллера (от гангстерского к полицейскому и собственно детективному фильму, «саспенсу»), фильма ужасов, комедии и социально-психологической драмы. Причем презираемые и недооцененные жанры, как «низкие», так и вполне благородные, назло критикам периодически доказывали свою жизнеспособность.

Еще вчера курсы истории кино ВГИКа отдавали безоговорочное предпочтение социальному кинематографу перед жанровым, забывая о том, что в американском кино социальный фильм — тоже жанр, и еще какой. Так называемые популярные, «эскейпистские» жанры оставались на заднем плане, и периодические вести о кончине какого-нибудь из них воспринимались с глубоким удовлетворением. К примеру, в 70—80-е годы уже не отечественная, а вся мировая критика усиленно хоронила вестерн, и никто не предвидел его стремительного возрождения в 90-е (красноречивое свидетельство чему — два вестерна в официальной программе последнего Каннского кинофестиваля).

Но традиционные киножанры продолжали развиваться, пусть с переменным успехом. Сегодня отечественная кинематографическая школа критический реализм склонна похоронить, в то время как в американском и во всем мировом кино господствует даже не критический и социальный, а почти впрямую социалистический реализм, рассматривающий сегодняшние проблемы сквозь призму исторического оптимизма, неизменным атрибутом которого является хэппи энд.

С 30-х годов изменения в жанровой структуре кинопроизводства и внутри самих жанров и составляли каркас истории киноискусства. Жанровые принципы формообразования в различных национальных вариантах (в том числе, разумеется, и в советском) определяли развитие ведущих киношкол мира от Франции и Германии до Латинской Америки, Индии и Японии,

«Головокружение», реж. Альфред Хичкок

хотя масштабы кинопроизводства, с одной стороны, и творческое могущество, подкрепленное исходом ведущих кинематографистов из Европы, с другой — закрепили за американским кино лидирующее положение в мире.

Экспериментальное кино приостановило свое развитие в Европе, а документальное — этот факт тоже недооценивается — возродилось как форма рекламы. Знаменитая британская школа документалистики — первая ласточка художественного потенциала экранной рекламы.

40-е годы: превратности судьбы

Военное время вынесло на первый план документалистику (что закономерно) и способствовало возрождению художественного эксперимента (от «Боевых киносборников» в СССР до вернувшихся к творчеству в США европейских киноавангардистов). Но «основной поток» при этом существенно не изменился, если не считать естественного подъема интереса к военному и историческому фильму.

Победа союзников вернула и укрепила гегемонию американского кино, теперь уже господствовавшего во всем мире, за исключением советской империи. А «холодная война» привела к параллельным гонениям на «космополитов» в СССР и на «красных» в США. Это не помешало, впрочем, расцвету социально-критического кинематографа, по крайней мере у них, если не у нас.

Новым явлением стало возвращение на первый план эстетики бытового правдоподобия, получившей наиболее совершенное воплощение в теории и практике итальянского неореализма. Это вернуло по крайней мере эстетическую респектабельность европейской киношколе. Новые формы эффекта достоверности в кино были заложены в теории Андре Базена, зафиксировавшего «конец» поэтического монтажа и переход к глубине резко изображаемого пространства и монтажу внутрикадровому. Эта тенденция, заметная в некоторых фильмах 30-х годов, стала преобладающей именно в конце 40-х.

Неустойчивое равновесие между «социа-

листическими» и «капиталистическими» кинематографиями, Европой и Америкой совсем было качнуло маятник в сторону гегемонии США, но именно кинематографию этой страны ждал неожиданный и сокрушительный удар.

50-е годы: эффект телевидения

С 1950-го по 1955 год кинопосещаемость в США упала в пять раз. Система кино как массового зрелища, на которой было основано могущество национальной кинематографии в мире, у себя дома оказалась под угрозой. Экономический кризис поразил ведущие студии Голливуда, и они долго не могли оправиться от пережитого потрясения.

Поиски противоядия неожиданному конкуренту первоначально завели кинематограф в тупик гипертрофии зрелищности, вызвав увеличение размеров и изменение пропорций экрана, чтобы сделать его неподвластным ненавистному ТВ. Но постановочные боевики обходились дорого и были рассчитаны на массовую семейную аудиторию, которая в первую очередь и покидала кинотеатры, предпочитая смотреть телевизор дома. Конечно, историко-мифологические ленты — «пеплумы» — пользовались успехом, но этого, как правило, было недостаточно, чтобы покрыть огромные затраты на производство, рекламу и прокат.

Спасение пришло с неожиданной стороны: экономическую безопасность, если не благополучие, голливудским студиям принесло поточное производство сериалов по заказам... телевидения.

Киноискусство при этом развивалось своим чередом. Экономический кризис в американском кино первое время не сопровождался кризисом творческим. Ведущие жанры в 50-е годы были отмечены появлением итоговых шедевров: вестерны Энтони Манна, «Следопыты» Джона Форда, «Рио Браво» и «Джентльмены предпочитают блондинок» Хоуарда Хоукса, мюзиклы Винсенте Миннелли, Джина Келли и Стэнли Донена, социальные драмы Элиа Казана, комедии Билли Уайлдера, закрученные сюжеты Альфреда Хичкока, как и многое другое, свидетельствовали об интенсивности творческой жизни столицы кинопромышленности.

Благодаря своеобразному ретроэффекту презренные «низкие» жанры обретали статус киноклассики. Юные мастера французской «новой волны» буквально молились не только на Хичкока, Хоукса и Форда, но и на Генри Кинга. Вим Вендерс декларировал себя последователем Энтони Манна и учеником Николаса Рея. Даже поделки Эда Вуда и те были недавно реабилитированы Тимом Бёртоном.

Вместе с тем, в предчувствии ослабления конкурента, постепенно укреплялось европейское кино, будучи в 50-е годы в меньшей мере затронуто телевидением: от неореалистов к Феллини, Антониони и зрелым произведениям Висконти в Италии и Ингмару Бергману в Швеции, от короткометражных лент к эталонным работам «рассерженных» в Великобритании и «новой волны» во Франции, от «польской школы» и плодов хрущевской оттепели к возрождению восточноевропейского кино. Так накапливались тенденции нового этапа, как бы предваряющего постмодернистский переворот конца 60-х открытиями кинематографистов, которые всегда, в том числе и в рассмотренный классический период, были постмодернистами, не ведая того, или, как сказали бы французы, avant la lettre.

Кризис Голливуда пришел позже, на рубеже 50—60-х, когда лидерство, пусть на время, действительно перехватила европейская киношкола и кино превратилось из массового зрелища в искусство для избранных. Но это уже тема другого сочинения.

Morris – приобрело огромное влияние в кино и на телевидении. Многие голливудские агенты стали заниматься продюсерской деятельностью. Среди них Тед Эшли, Билл Дозиер, Лиленд Хейуорд, Мийрон Селзник и Жюль Стайн. В списке самых влиятельных людей Голливуда регулярно фигурируют имена Майкла Овица, главы Creative Artists Agency, и Джеффа Берга, руководителя International Creative Management.

***ANGLE, CAMERA** (УГОЛ СЪЕМКИ) – угол, под которым располагается кинокамера относительно объекта съемки. Угол, под которым камера смотрит на объект, определяет не только то, что войдет в конкретный кадр, но и то, с какой точки зрения это увидит зритель – с близкого или далекого расстояния, снизу или сверху, субъективно или объективно и так далее. Таким образом, выбор угла съемки влияет не только на развитие сюжета, но и на эстетические характеристики сцены и психологический настрой зрителя.*

За долгие годы работы режиссеры и операторы выработали набор стандартных технических, эстетических и психологических параметров для различных углов съемки. Считается, что съемка на уровне глаз наиболее близка к естественному восприятию, но наименее драматична. Она соответствует обычной точке зрения. Ведется она на высоте от четырех до шести футов без искажения

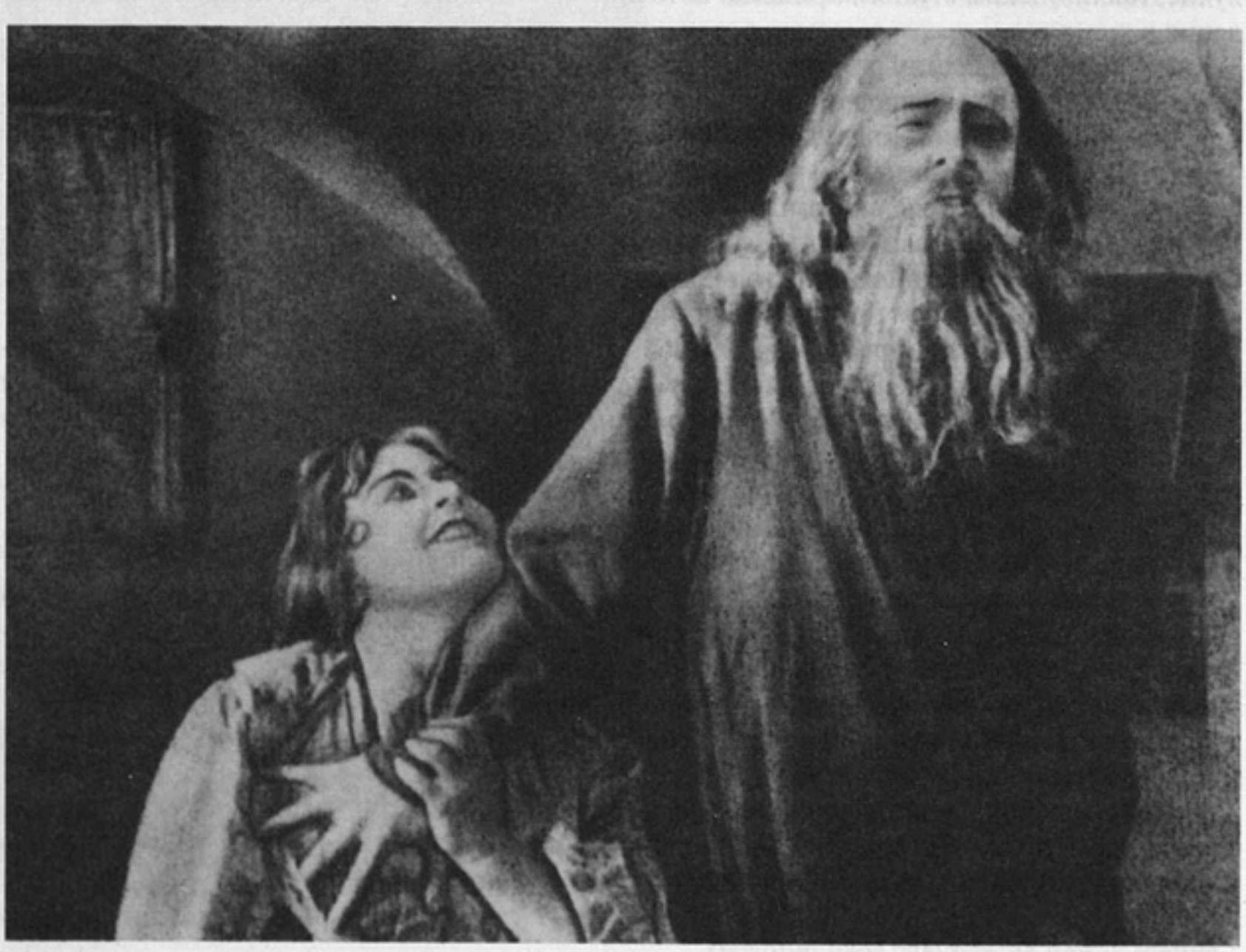
ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

Краткий конспект длинной истории советского кино. 20—70-е годы

Предмет настоящего исследования — история кинематографа, который мы еще совсем недавно называли «советским». Есть основания предполагать, что, пытаясь заново написать историю, нельзя просто, без потери смысла переименовать его в «российский». Кино, снимавшееся с 1917 года по 1985-й, — явление специфическое и в культурологическом отношении феноменальное.

Методология

Сегодняшний исследователь истории кино советского периода стоит перед проблемой более сложной, нежели деидеологизация исторических оценок, эстетических подходов к известным именам и знаменитым произведениям... Необходимо попытаться построить адекватную предмету исследования культурологическую концепцию.



«Отец Сергий», реж. Яков Протазанов

вертикальных линий. Высоту расположения камеры определяет уровень глаз исполнителя, а не оператора, это особенно критично для крупных планов. Из-за того, что угол зрения соответствует обычному, съемку на уровне глаз рекомендуется использовать, когда нужно дать общую характеристику ситуации или предоставить зрителю некую точку отсчета.

При высоком угле съемки камера смотрит на объект сверху вниз. Технически это дает режиссеру возможность показать в глубоком фокусе значительную часть пространства и действия. При этом замедляется темп действия и уменьшается высота объекта. Последнее может иметь и некоторый психологический эффект, например вызвать у зрителя чувство превосходства над экранными персонажами или создать иллюзию подчинения персонажа обстоятельствам или другим действующим лицам. К примеру, в фильме Мурнау «Последний человек» актера Эмиля Яннингса после того, как его персонаж терпит крах, часто снимают под высоким углом, тогда как в начальных сценах, где он изображался гордым швейцаром, съемки велись при низком расположении камеры.

При низком угле съемки камера смотрит на объект снизу вверх. При этом нередко достигается драматический эффект из-за сильного искажения перспективы и композиции: действие как бы ускоряется, персонажи кажутся более ве-

Вот ее схематический набросок.

Дореволюционное кино в России (как и во всем мире) было фольклорно-мифологическим (в просторечии того времени — ярмарочным). И в этом смысле оно было коллективно-бессознательным художественным творчеством. Оно еще не было в полной мере индивидуально-авторским. Вследствие этого на экране господствовали архетипические герои, архетипические мотивы и массовые, «низкие» жанры. Последние и являлись подлинными «авторами» многочисленных опусов даже в тех случаях, когда речь шла об экранизациях литературной классики.

Постепенно, однако, коллективно-стихийное мифотворчество трансформировалось в индивидуально-авторское. Рядом с ярмарочным аттракционом, вместе с ним (но не вместо него) и непосредственно из него рождается зрелище, оказавшееся способным оформить неясные мечты толпы о счастье, ее подспудные представления о красоте, благородстве, ее социальные комплексы, гуманистические инстинкты и политические рефлексы. И зритель постепенно начинает различать ленты не только по жанровой принадлежности, по именам киногероев (как правило, архетипических), но и по принадлежности индивидуально-авторской, то есть режиссерской.

Именно тогда начинают проступать очертания того явления, которое много позже будет обозначено как «авторское кино».

Дранков, Ханжонков, Сабинин — это скорее названия кинематографических фирм, нежели имена авторов, значащиеся в титрах известных лент. Но имена Протазанова, Бауэра, Кулешова — это уже имена реальных, а не номинативных авторов. Разница не в культуре и качестве продукции, разница прежде всего в степени индивидуального стилистического решения.

Если говорить об отношении на новом этапе автора к массовому жанру, то это уже не беспрекословное подчинение жанру и не отрицание самого жанра — это рефлексия по поводу жанра, это игра по правилам. И довольно часто — с правилами.

На Западе процесс становления авторского кино носил очевидно эволюционный характер. Особенно в Америке, как в наиболее стабильно развивающейся стране. В стране с изначально сложившимся и последовательно развивающимся массовым обществом, главным субъектом которого является «человек-масса» (определение Ортега-и-Гасета).

В России революция резко подтолкнула процесс преобразования фольклорно-мифологического сознания в художественно-индивидуальное. В силу каких причин — это отдельная тема, требующая специального исследования. Не станем на него отвлекаться. Примем отмеченное явление как очевидный и достаточно достоверный факт. С этой стороны стоит прежде всего оценить появление целой плеяды режиссеров-авторов — того же Льва Кулешова, быстро утвердившегося в положении патриарха советского кинематографа, его стремительно прогрессировавших учеников — Вс.Пудовкина, Б.Барнета, первооткрывателей и ревностных адептов монтажного кино С.Эйзенштейна, Д.Вертова, Гр.Козинцева, Л.Трауберга, А.Довженко, Н.Шенгелая, М.Калатозова.

В каждой из национальных кинематографий авторское кино в пору своей немоты приобретало окраску, обусловленную культурной традицией и социально-общественными обстоятельствами.

Французский авангардизм, немецкий экспрессионизм, монтажная динамика советского кино — это разные признаки одного культурного феномена, а именно: самоопределяющегося в киноискусстве индивидуального художественного сознания.

Противостояние индивидуально-художественного сознания и коллективно-мифологического подсознания в значительной степени определяет характер развития эстетических мотивов в мировом кинематографе вообще и в советском — в частности. Свершившаяся революция сообщила этой коллизии исключительную напряженность, придала ей нехарактерную для других кинематографий конфликтность.

Отголоски последней прослушиваются в надолго прижившейся в советском киноведении формуле «традиционалисты—новаторы».

Никогда и нигде стилистические новации не были столь престижными, как в 20-е годы в молодой советской республике. И никогда и нигде они не были столь интенсивными.

О выгоде или невыгоде резкого разрыва новаторства с традиционализмом (что случилось у нас в 20-е годы) судить объективно трудно, поскольку естественное развитие событий оказалось довольно сильно искажено дальнейшим ходом истории. Новаторы, сорвавшись с поводка традиции, очень быстро почувствовали, что находятся на другом поводке.

Страна стремительно трансформировалась из идеократической (20-е годы) в мифократическую

«Юность Максима»,
реж. Григорий Козинцев и Леонид Трауберг

(30-е). Граница между этими этапами оказалась в реальной истории достаточно подвижной, местами весьма нечеткой. Но в истории самой культуры, и в частности кинематографа, она более или менее наглядна и ощутима. В 20-е годы левый художник занят главным образом обоснованием идеи революции. В 30-е — обоснованием легитимности режима.

В связи с этим изменяется и функция художественного творчества. И функция самого художника.

Мы рискуем ничего не понять в искусстве того времени и совершенно запутаться в его реалиях и тенденциях, если попытаемся описать и объяснить его на основании традиционных эстетических и этических подходов, принятых в XX веке. Например, судить о киноклассике сталинского периода с позиции исторической, бытовой или психологической достоверности.

Было бы сравнительно просто «определиться», если бы развитие тогдашней ситуации выглядело следующим образом: вот славное (действительно славное) советское революционное кино под давлением известных обстоятельств, в условиях «большого террора» принуждено было говорить заведомую неправду.

«Говорит» неправду о коллективизации Ф.Эрмлер в «Крестьянах». Он же искажает реальные обстоятельства убийства Кирова и всего того, что с ним было связано, в «Великом гражданине».

Заметно деформирована историческая реальность в трилогии о Максиме Гр.Козинцева и Л.Трауберга.

Игнорирует социальную действительность А.Довженко в «Аэрограде».

Лукавят в своих картинах о Ленине М.Ромм и С.Юткевич.

За неправое дело берется С.Эйзенштейн, ставя фильм о пионере Павлике Морозове...

Вместе с тем назвать это кино сознательной ложью из конъюнктурных соображений или даже бессознательной ложью по святому неведению едва ли возможно.

Все станет на свои места, если допустить, что период с середины 20-х по 50-е оказался отрезком не историческим, а мифологическим, когда господствовало не массовое сознание, а массовое подсознание. Иными словами, когда материальное бытие было предопределено и определено мифологическим мышлением. Последнее во все времена и во всех культурах присутствует в той или иной степени, но не в такой лошадиной дозе, как это случилось в России 30-х годов. Огромная страна на огромной территории в обозримый временной отрезок провалилась в иррациональную яму. Революция при этом явилась первым, но, видимо, не самым сильным толчком к иррационализации сознания индивида. Более значимыми в этом отношении оказались гражданская война, а затем еще более кровопролитная коллективизация и могучие волны репрессий, накатывавшие-

личественными и сильными. Такой угол съемки доминирует в «Гражданине Кейне» Орсона Уэллса, что придает титанические размеры главному герою. Из-за частого использования низкого угла съемки Уэллсу пришлось строить декорации с потолками. Присутствие потолков на заднем плане – еще одна особенность этого фильма. Изменением одного лишь угла съемки режиссер может привлечь внимание к подъемам и спадам в судьбе персонажа, подсказать зрителю, как ему следует относиться к тому или иному событию или действующему лицу.

Разнообразие углов съемки практически не ограничено. Не существует строгих правил, регламентирующих положение камеры относительно объекта съемки. Съемка на уровне глаз, под низким и высоким углом, равно как и косой угол съемки (придающий объекту дополнительную объемность) или так называемый «голландский» угол (при котором объект показывается с диагональным наклоном), или множество других положений камеры – не более чем разнообразные приемы, найденные и использованные за многие десятилетия существования кино.

ANIMAL PERFORMERS (ЖИВОТНЫЕ-ИСПОЛНИТЕЛИ) – любовь к животным эксплуатируется в кино со дня его создания. На экране появлялось несчетное число представителей

ся на страну в течение нескольких десятков лет одна за другой. В результате возник тот самый «оргиастический пьяноворот» (выражение Я.Голосовкера), который и является одной из существеннейших предпосылок мифологической прострации и который в решающей степени обеспечил безоговорочное господство массовых инстинктов и рефлексов над индивидуальным сознанием.

В пору, предшествовавшую древнегреческой цивилизации, «общественный хаос» оформился в «эллинский космос». Потом было новое погружение в новый «пьяноворот», из которого по определению Голосовкера, «победоносно вынырнуло христианство».

Из нашей, отечественной кровавой оргии «вынырнула» могучая тоталитарная система, фундаментом которой парадоксальным образом стала надстройка — особый мифомир со своими особыми специфическими и в значительной степени опять же парадоксальными законами.

Позволю себе коротко перечислить самые существенные из них, памятуя о том, что «ленинско-сталинский космос» имеет искусственное происхождение и что это была вполне «управляемая термоядерная реакция».

Итак, во-первых, мифомир насквозь материален и чувствен. В нем все ментальное вещественно. В нем метафоры, тропы, отвлеченные понятия — вещи, физические существа. Сон — существо. И смерть — существо. И память — существо. В виду этого все сверхъестественное — естественно, условное — безусловно.

Во-вторых, основанием и следствием мифомира является абсолютная свобода желания.

Далее — свобода обращения со Временем и свобода перемещения в Пространстве.

Свобода от моральной тенденциозности.

Мифоздание — это в известном смысле перевернутое мироздание. То, что в последнем считалось надстройкой, приобретает значение базиса, а то, что называлось базисом, оказывается совершенно призрачной надстройкой. В этом смысле Днепрогэс для страны Советов прежде всего — знамя и символ, а уж во вторую очередь — источник электроэнергии и объект хозяйственной деятельности. Словом, идеологические установки выглядят более материальной, физической реальностью, нежели средства производства вкупе с товарным потреблением. Потому звучно произнесенная декларация о росте благосостояния трудового народа не нуждалась в конкретных примерах этого благосостояния: она не требовала вещественных доказательств. Она была самодостаточным доказательством.

Здесь и разгадка того, почему крестьянам, пережившим кошмар коллективизации, фильмы типа «Свинарка и пастух», «Трактористы», «Богатая невеста» не казались издевкой над собственным реальным опытом. Собственная нищета не считалась реальностью. Вещественной реальностью значилось экранное изображение изобилия.

•

Особую роль в мифомире играет метаморфоза. Она единственная и универсальная форма развития. Мир мифа не знает эволюции, он находится в состоянии перманентной революции. Рождение человека — это скачок. Но взрослым, мудрым, могучим в мифомире он тоже становится сразу, в мгновение ока.

Метаморфоза, которая в немифологизированном мире есть чудо, таинство, свершающееся скрытно, чудо, недоступное для наблюдения, в мифомире всего лишь наглядная и повседневная реальность, один из самых любимых аттракционов масс. Оттого была такая любовь у советских людей к рекордам на земле, на воде, под землей и в воздухе. Оттуда же страсть и доверие ко всевозможным фантастическим изобретениям и прожектам преобразования. Оттого фокусник Лысенко предпочитается ученому Вавилову. Отсюда же и культ революционности в 20-е, 30-е и все последующие десятилетия.

Когда же сама революция остается позади и подергивается неким историческим туманом, наступает время революционаристских форм повседневного бытия, приобретающих всякий раз характер праздничных оргий.

Ударничество — оргия труда.

Торжественные встречи челюскинцев или папанинцев, или Чкалова — оргии поклонения.

Процессы над врагами народа — оргии посрамления.

Оргии подстегивают повседневный иррационализм «человека-массы». Они — впечатляющая демонстрация могущества Суммы, ее великой внеисторической победы над Единицей. Они, ко всему прочему, эффективный способ удержания тотальной власти Суммы над Единицей. То обстоятельство, что иерархическую пирамиду сталинского мифомира венчает величественная еди-

ница Вождя, никого не должно обманывать. Вождь здесь — равнодействующая массы, ее маска и интеграл.

К слову сказать, и культ почитаемых героев 30-х годов едва ли можно интерпретировать как обостренное внимание общества к личностному, индивидуальному началу человека. То был массовый интерес к правофланговым, к людям, завершающим ряд, возглавляющим колонну, персонифицирующим строй.

Мораль и конституция сталинского мифомира оперируют только категориями, выражающими нечто коллективное, суммарное, обобщенное. В нем субъектами права могут быть только нации, народности, колхозы, заводы, города, классы, партии. Индивид и его сознание отброшены за ненадобностью, как градусник, опущенный в кипяток.

Без этого эскизно очерченного здесь мифоздания трудно представить весь драматизм положения искусства в 30-е и последовавшие за ними годы. И дело было не в одном страхе художника перед репрессиями. Ведь художественное сознание уже по самой своей природе демифологично. Оно более сознательно, чем миф. Оно способно «заметить» собственную условность. Уже сказка «знает», что она выдумана. Миф об этом и «не подозревает».

Религиозному человеку нужна напряженная вера, чтобы принять сверхъестественное, чудесное. Человеку мифомира для этого не требуются ни истовая вера, ни изощренное «рацио». Он готов принять любое чудо и любую метаморфозу как естественную данность.

Художественное сознание — это область проявления индивидуальных творческих возможностей, и уже в силу одного этого обстоятельства оно не может не вступать в конфликтные отношения с мифологическим сознанием — сначала скрытные, нечаянные и вроде бы невольные, а затем явные и отчаянные.

И отражались они не только в тех или иных драматичных поворотах судеб известных мастеров. Отражались они прежде всего в поэтике и стилистике их созданий.

Мифократический режим ставит художника-авангардиста, демиурга по природе, в положение исполнителя и оформителя социального задания.

«Богатая невеста», реж. Иван Пырьев

животного царства всех мастей, некоторые их них даже достигли статуса «звезд». Широко известны собаки Рин-Тин-Тин, Аста, Лесси, Бенджи, кот Рубарб, шимпанзе Чита, мул Фрэнсис, дельфин Флиппер, косоглазый лев Кларенс, лошади Рекс, Чемпион и Триггер. Недавно к ним прибавились орангутанг Клайд, медведь Барт и пес Бетховен. В Голливуде животных нанимают либо на соседних ранчо, либо у дрессировщиков, специализирующихся на конкретных видах или породах.

На экране животные «играют» только благодаря интенсивной дрессировке, огромному терпению, хитроумному монтажу и некоторым другим техническим приемам. Что-либо выполнить животных обычно заставляют обманом, пообещав немедленное вознаграждение, чаще всего что-нибудь вкусное. Пугливым животным дают успокоительные. Легче всего дрессировать собак, особенно немецких овчарок. Каждому действию животных учат отдельно, и лишь после множества репетиций они снимаются в коротеньком эпизоде. Часто для одной и той же роли берут нескольких похожих «актеров».

То, ради чего животные выполняют свои действия, обычно в кадре отсутствует. Когда в кадре Лесси мчится к какому-нибудь актеру, она на самом деле бежит к своему хозяину или дрессировщику, оставшемуся за кадром.

Ситуация выглядит следующим образом: левый революционный художник (то есть новатор), самоутвердившийся в борьбе с традиционализмом (иными словами, с фольклорно-мифологическим подсознанием), оказывается вынужден соцреализмом и ввергнут в новую социальную мифологию. Творя новую легендарную действительность, в которой сосуществовали пророки революции, ее апостолы, рыцари, полководцы, их оруженосцы, их враги, демоны и бесы, художник был обречен на самоотречение, на превращение своего конкретного «я» в мифологическое существо под названием «Мы».

Происходило это не без сильнейшего внутреннего сопротивления. Не без попыток компромиссов. Одной из форм последнего стал опыт фольклоризации идеологических установок («Чапаев», трилогия о Максиме, «Златые горы», «Потомок Чингисхана», «Щорс», «Чкалов»). Следы напряженного, драматического конформизма видны во всех сколько-нибудь значительных фильмах того времени. Прежде всего в фильмах классиков-авангардистов Эйзенштейна, Довженко, Вертова, Пудовкина, Калатозова. Но и в комедиях Александрова и Пырьева они тоже очевидны.

То, что сказал Е.Замятин о Блоке того времени, можно отнести ко всей художественной культуре: «Три года затем мы были вместе заперты в стальном снаряде — и во тьме, в тесноте со свистом неслись неизвестно куда».

В несущемся снаряде люди создавали культуру, в том числе кинокультуру, по большей части не сознавая своей запертости, своей неспособности повлиять на движение и направление «несущегося снаряда».

«Трудно починить водопровод, — свидетельствовал тот же Замятин о том же времени,— трудно построить дом, но легко — Вавилонскую башню».

И сегодня советская киноклассика 30—40-х годов высится грандиозной Вавилонской башней — сооружение величественное и эфемерное одновременно.

•

Отечественная война оказалась серьезным испытанием для советского мифомира. Она в какой-то мере подорвала его основы и принципы, она на какое-то время смогла вырвать индивидуальное сознание из мифологической нирваны. На войне человек остается один на один со смертью и с Историей. Мифократический режим, чтобы спастись, хотя бы частично вынужден был амнистировать «я», выпустить «я» из заточения, коим были до последнего момента «Мы».

Это было как пробуждение от долгого летаргического сна.

В первые же дни войны, когда страна была уже залита кровью, известная ленинградская поэтесса Ольга Берггольц написала: «Я никогда с такою силой, как в эту осень не жила, я никогда такой красивой, такой влюбленной не была...» Душевное раскрепощение индивида стало парадоксальным образом приметой кошмарного бедственного времени.

Кино не сразу среагировало на эту перемену в общественных настроениях. Но зритель среагировал более чем недвусмысленно — он явно в ту пору предпочитал оборонным агиткам нечто мелодраматическое и комедийное типа «Антон Иванович сердится» или «Сердца четырех». То есть те фильмы, где люди были даже не столько «красивыми» и «влюбленными», сколько домашними, частными... Это особенно станет очевидным после зрительского успеха картин, снятых непосредственно во время войны и непосредственно на материале войны, — «Два бойца» и «Жди меня».

Задним числом можно сказать, что война оказалась репетицией «оттепели», то есть тех умонастроений в обществе, когда индивидуальное самосознание окажется после XX съезда не просто амнистированным, но и реабилитированным, правда, как скоро будет понятно, не до конца.

Тогда же это, как говорится, было пробой пера. Мифосозерцание выказывало явственные признаки упадка, а мифократический режим был еще очень силен. После войны он несколько раз «показал зубы». На страну накатилось еще несколько волн репрессий, которые вновь подстегнули мифотворческий экстаз кинематографа. Памятью о нем стали такие киноколоссы, как «Клятва», «Сталинградская битва», «Падение Берлина», «Незабываемый 1919-й...», «Кубанские казаки»...

Впоследствии, в послесталинскую эпоху, по мере того как мифократия дряхлела, а мифомир все больше утрачивал свою былую монолитность, явились и возможности легального художественного диссидентства, первым проявлением которого стал так называемый оттепельный кинематограф. То был настоящий подъем авторского кинематографа, о котором мы до сих пор помним по фильмам «Сорок первый», «Баллада о солдате», «Два Федора», «Летят журавли», «Иваново детство», «Судьба человека», «Карнавальная ночь» и т.д.

«Антон Иванович сердится», реж. Александр Ивановский

Но процесс эмансипации авторского «я» не стал неуклонным или по крайней мере последовательным. Дело в том, что мифократия трансформировалась в банальную бюрократическую систему с довольно громоздкой, но уже привычной и понятной идеологической надстройкой.

Период так называемого «застоя» характеризовался для кинематографа другим доминирующим и многое определяющим фактором — *игрой* в идеологические ценности революционного прошлого, а также в декларированные ценности реального социализма и советского гуманизма.

Первая «игра» стимулировала развитие историко-революционного жанра. (Пример: послевоенная лениниана С.Юткевича и Л.Кулиджанова, «Коммунист» Ю.Райзмана, «Первый учитель» А.Михалкова-Кончаловского, «Шестое июля» Ю.Карасика, «Свой среди чужих, чужой среди своих» Н.Михалкова и т.д.) Вторая — производственно-бытового. (Пример: «Председатель» А.Салтыкова, «Твой современник» Ю.Райзмана и т.д.)

В обоих случаях «играли» талантливые люди, которые не могли не заигрываться — иногда сознательно, порой нечаянно. Как это было с М.Роммом в «Обыкновенном фашизме» и «Девяти днях одного года», с Г.Панфиловым в фильмах «В огне брода нет» и «Прошу слова», с А.Аскольдовым в фильме «Комиссар», с О.Иоселиани в «Листопаде», с А.Михалковым-Кончаловским в «Истории Аси Клячиной...». Или в фильмах на производственные темы по сценариям А.Гельмана и В.Черных.

Кроме того, надо принять во внимание целый ряд фильмов, сатирических и комедийных, которые вели вполне легальную полемику с бюрократией режима в рамках его идеологии, — «Тридцать три» Г.Данелия, «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» Э.Климова.

Это кино при всех оговорках исполняло функцию демифологизации обыденного сознания. В этих и иных фильмах начинает постепенно нащупываться историческая и просто реальная почва под ногами.

Первой отвоеванной у мифа в послевоенные годы территорией можно считать лирическое сознание. С ее «освоением» связано прежде всего появление фильмов М.Хуциева,

Позднее при помощи монтажа бесцельные движения животных вставляются в фильм как логичные составные части действия.
Предприимчивые деятели рекламы успешно устраивают шумиху вокруг так называемых ежегодных премий «Пэтси», которыми животные награждаются за свою «игру», как кинематографисты награждаются «Оскарами».

***APERTURE** (АПЕРТУРА) – 1. Отверстие в объективе, образуемое подвижной диафрагмой, управляющее количеством света, попадающего на экспонируемую пленку. При печати апертура определяет количество света, попадающего на пленку, с которой делается отпечаток. 2. Отверстие в камере или проекторе, перед которым останавливается экспонируемый или проецируемый кадр и которое определяет его экспонируемую или проецируемую область.*

***A FILM** (ФИЛЬМ КАТЕГОРИИ «А») – так называют либо сравнительно крупнобюджетные фильмы, либо такие, которые предположительно должны привлечь внимание зрителей. Они обычно демонстрируются в кинотеатрах первого показа или как первый фильм двухкартинной программы.*

***APPLE BOXES** (ЯЩИКИ ИЗ-ПОД ЯБЛОК) – ящики различных размеров, ис-*

П.Тодоровского, Г.Данелия и И.Таланкина, Э.Рязанова, Л.Кулиджанова и Я.Сегеля, М.Калика, В.Шукшина и т.д.

В довоенное время она была пунктирно очерчена С.Герасимовым («Семеро смелых» и «Комсомольск») и тем же Ю.Райзманом («Машенька»). Впоследствии это пространство «заселили» своими героями С.Соловьев («Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой»), Р. Балаян («Полеты во сне и наяву»).

Существовала еще одна традиционная выгородка в мифоздании — это экранизация классики. Опробована она была уже в довоенные годы. Тут самый выразительный пример — «Маскарад» С.Герасимова. Но в полной мере она была «обжита» в годы «застоя» — «Гамлет» и «Король Лир» Гр.Козинцева, «Идиот» И.Пырьева, «Дама с собачкой» И.Хейфица, «Дворянское гнездо» и «Дядя Ваня» А.Михалкова-Кончаловского, «Несколько дней из жизни И.И.Обломова» Н.Михалкова и т.д. Для крупных мастеров классика служила не просто укрытием от иссушающих мысль и чувство идеологических догм, но и орудием полемики (нередко бессознательной) с установочными клише социалистического гуманизма и советского патриотизма.

Вместе с «бегством» в классику набирает силу и другая тенденция — ее можно назвать скрупулезным или педантичным историзмом в сочетании со столь же скрупулезным и столь же педантичным психологизмом. Самым показательным в этом отношении примером можно считать фильмы Алексея Германа «Двадцать дней без войны», «Проверка на дорогах», «Мой друг Иван Лапшин». Историческая достоверность и дотошность в изображении минувшего времени — это нечаянный и отчаянный вызов социальным мнимостям и моральным двусмысленностям того настоящего времени, коим датировалось рождение картин.

Наконец, нельзя не обозначить границы еще одной заповедной зоны внутри советского мифомира. Это так называемое романтическое направление. Оно восходит к революционному кинематографу 20-х годов — к фильмам А.Довженко. В 30-е, 40-е и 50-е годы романтические устремления того же Довженко достаточно сильно сковывались жесткими правилами соцреализма и железными установками классовой идеологии. Но по мере того как правила смягчались, а установки переставали быть железно обязательными, романтизация художественного сознания приобретала все более широкие масштабы, но главное — все более изощренные формы. Самые яркие и звучные примеры последнего — «Неотправленное письмо» и «Я — Куба» М.Калатозова, «Иваново детство» А.Тарковского, «Тени забытых предков» и все остальные ленты С.Параджанова, «Павел Корчагин» и «Ветер» А.Алова и В.Наумова, фильмы Ю.Ильенко и Н.Мащенко. С течением времени это направление советского кино все чаще принимает притчеобразную форму, все последовательнее становится на позиции так называемого «абстрактного гуманизма», то есть гуманизма неклассового и даже асоциального. Здесь уместно упомянуть «Восхождение» Л.Шепитько и «Прощание» Э.Климова.

В конце концов в тени советской бюрократии и социалистической мифологии не могло не появиться кино, которое «поставило» себя вне игры с режимом во что бы то ни было. Это фильмы С.Параджанова, К.Муратовой, А.Сокурова, К.Лопушанского и, разумеется, все ленты А.Тарковского, начиная с «Андрея Рублева» и включая «Солярис», «Зеркало», «Сталкер».

Пока режим сохранял контроль над основными идеологическими институтами и кинопроизводственными организациями, казалось, что проблема только в этом, только во внешних путах и ограничениях. Периодом самых больших обольщений явился тот, когда эти путы предельно ослабли. То было начало перестройки. Власть командно-административной системы уже кончилась, а власть Рынка еще не вступила в свои права.

Но оказалось, что быть свободным от режима, от советской власти — это одно. А стать свободным от советского мифа — это нечто другое.

Кино перестроечного периода и постперестроечной поры отражает драму, именно драму разрыва советского человека с мифом о себе единственном и неповторимом. Прощание с ним, как мы сегодня видим, явно затягивается. Это в 1986 году, когда триумфально вынырнул фильм «Покаяние», казалось, что довольно выбросить из почетных могил прежних богов и христианская мораль, общечеловеческий (или, как прежде говаривали, абстрактный) гуманизм естественно и по праву займут свои места на самых престижных пьедесталах. Произошло иное.

Произошло распадение мифомира, оказавшееся по своим последствиям столь же катастрофичным, как и расщепление микромира. То, как культура справится с этим «радиационным» взрывом, уже совсем другая история — новая история новейшего российского кинематографа.

Исследование, частью которого является данная статья, проводится при поддержке Фонда Сороса.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Начало конца века

60-е годы — не только в советской традиции — принято противопоставлять 70-м и 80-м. Десятилетие идеализма, Битлз, ЛСД и сексуальной свободы резко граничит с эпохой нового консерватизма, яппи, виртуальной реальности и СПИДа. Контраст запечатлен и на кинопленке: доверие к жизни и свобода индивидуального самовыражения сменились агрессией тиражированных имиджей, маньеристской мутацией классических жанров.

Рубежом двух эпох считается 1968 год, принесший поражение парижской и пражской весне, открывший в обоих лагерях дорогу политической реакции и отодвинувший на неопределенное время конец «холодной войны». К востоку от стены это означало новый вал цензурных запретов, застой крови в организме кинематографа, диссидентство и эмиграцию в формах эстетического протеста. На Западе контестаторы закрыли Каннский и Венецианский фестивали, раздули бум политического кино, но скоро в подавляющем большинстве сдались на милость окрепшего Голливуда.

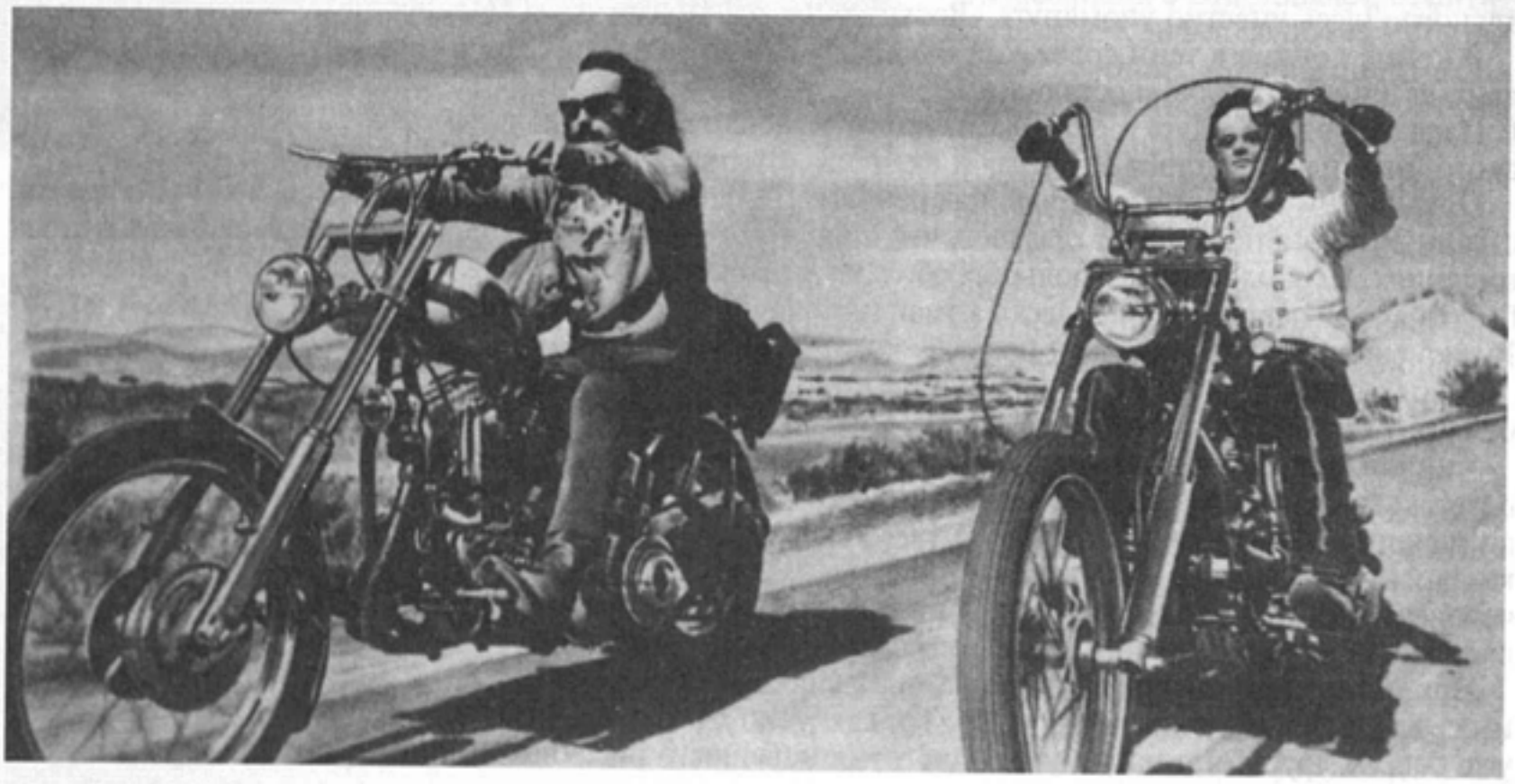
60-е годы знаменуют расцвет модернизма, который на рубеже следующего десятилетия стал чахнуть и вскоре обзавелся приставкой «пост», от которой так и не смог избавиться до конца столетия.

Каждый конец имеет свое начало. Мы склонны вести отсчет новейшего этапа кинематографа — кинематографа конца века — от цифры 1961, а не 1968.

Отчасти, не скроем, это проистекает из любви к симметрии и магии чисел. В сочетании цифр 1961 есть нечто абсолютное и космическое. Это — год-перевертыш, год прекрасных иллюзий и острых ощущений, которые еще долго не покидали мир, не думавший, что он движется к Апокалипсису.

Именно тогда — уже тогда — в фильмах великих мастеров забрезжил Конец Истории. В том числе — истории кинематографа. И в цветущем лоне авторско-индивидуального творчества зародился вирус повальной эпидемии постмодернизма.

Можно ли считать это перерождение чем-то неожиданным? Вряд ли. Ведь во многом повторилась



«Беспечный ездок», реж. Деннис Хоппер

ситуация рубежа первого и второго этапов кинематографа — ситуация 20-х годов. За треть века с момента своего возникновения экранное искусство стремительно прошло зачаточную примитивно-архаичную стадию, чтобы уже к середине 20-х гордиться своей классикой. Многочисленные рейтинги самых важных фильмов всех времен и народов до сих пор пестрят немыми шедеврами ушедшей эпохи. Чем же объяснить, что она так быстро, можно сказать, внезапно, кончилась?

Чисто техническое объяснение состоит в том, что кинематограф стал звуковым. Но даже если бы Великий Немой не заговорил, он не смог бы оставаться столь же великим, внутренне не меняясь. Кардинальные изменения были запрограммированы, определены общим вектором социокультурных процессов.

Так случилось, что школу авангарда молодое экранное искусство прошло почти одновременно с другими — старшими на тысячелетия. И к концу 20-х годов стало ясно, что в литературе, в живописи и в кино энергия авангарда равно исчерпана, что он больше не способен будировать общество. «Восстание масс» состоялось, и его результатом стала не просто «демократизация искусства», но унификация его жанровых канонов, против которой тщетно боролся тот же самый авангард. Достаточно сравнить советский киноканон 30—40-х годов с голливудским того же времени и, с другой стороны, с искусством «третьего рейха», чтобы увидеть, сколь много общего в культструктурах разных идеологических систем в пору их максимального противостояния.

Так вот: нетрудно убедиться (и для этого не нужно вульгаризировать процесс), что кинематографические 30-е годы непосредственно выросли из 20-х, были детально подготовлены ими.

Точно так же соотносятся 70-е годы с 60-ми — с той разницей, что техника кино претерпела не революцию, а эволюцию: более многомерным стал цвет, объемным и электронным — звук.

Попытка революции, правда, была предпринята, но она потерпела сокрушительное поражение. Если в 20-е годы радикализированная кинокультура даже в своих крайних авангардных формах сопрягалась с могучим общественным брожением, то в 60-е «кинематограф контестации» оказался интеллигентской бурей в стакане воды.

Годар остался последним бунтарем, стремившимся революционизировать язык кино на основе некой выморочной идеологии. В результате уже в конце 60-х он смотрелся реликтовой фигурой и до сих пор пожинает плоды любовно выращенного его поклонниками культа. Последователи же Годара, не желавшие превратиться в экспонаты музея Тюссо, плавно изменили курс и отказались от идеологического и художественного экстремизма. Бертолуччи уже в середине 70-х заявил, что «кинокамера — это не автомат и не следует ее использовать в этом качестве».

Вернемся в 1961 год. Год, когда Антониони снял «Ночь», Пазолини — «Аккаттоне», а Рене — «В прошлом году в Мариенбаде». Если добавить, что всего год назад появился фильм Годара «На последнем дыхании»; что еще год спустя тот же Годар предстанет автором «Жить своей жизнью», а Антониони продолжит «Затмением» свою тетралогию, начатую «Приключением»; если добавить к упомянутым имена переживающих в это время творческий расцвет Бунюэля, Феллини, Висконти, Бергмана, Брессона, Трюффо, то этого будет достаточно, чтобы говорить о высшей точке, достигнутой звуковым кинематографом второго этапа.

Пока мы оставались в рамках западноевропейского большого кино. Но в это же время, обозначенное условной датой 1961, происходит и новый подъем так называемого социалистического кинематографа. Фильмы Чухрая, Хуциева, Вайды, Кавалеровича сигнализируют об успехах советской и польской школ; вскоре их дополнят дебюты Шукшина, Иоселиани, Кончаловского, Формана, Хитиловой, Менцеля, Янчо, Сабо... Новые волны одна за другой пошли с Востока — от России и Польши, через Чехословакию и Венгрию вплоть до Югославии.

Связующим звеном между восточными и западными течениями служил экзистенциализм — религия послевоенной Европы, эстетическим аналогом которой был модернизм. Как ни клеймили эту буржуазную придурь хозяева коммунистической вотчины, полностью вытравить ее из сознания кинотворцов не удавалось. И хотя сам Вайда сетовал, что, в отличие от Бергмана, всю жизнь воспевал любовь не мужчины и женщины, а солдата и его подруги, все равно в восточном контексте Вайда был экзистенциален, а Параджанов слыл не меньшим модернистом, чем Пазо-

пользуемые на съемках в тех случаях, когда требуется приподнять какой-либо предмет или человека.

***AQUARIUM** (АКВАРИУМ) – жаргонное название будки для звукомонтажа.*

***ASPECT RATIO** (ФОРМАТ ИЗОБРАЖЕНИЯ) – соотношение высоты и ширины кадра на кинопленке или изображения на экране. В течение пятидесяти лет со дня возникновения кино стандартным считалось соотношение 4:3 или 1,33:1. Введенный в 1906 году стандарт считался идеальным с точки зрения композиции и удобства просмотра. Однако эксперименты с различными форматами продолжались (Эйзенштейн, например, пробовал квадратный экран). В 50-е годы с введением широкоформатного изображения появилось несколько новых пропорций – от 1,65:1 до 2,55:1. Сейчас ведутся эксперименты с еще более революционными экранными формами.*

***AUTEUR THEORY** (АВТОРСКАЯ ТЕОРИЯ) – теория, провозглашающая режиссера автором фильма. Базируется она на следующих умозаключениях: фильм является произведением искусства и как таковой несет на себе отпечаток своего создателя, и именно режиссер более чем кто-либо определяет специфические особенности*

«Мама и девка», реж. Жан Эсташ

лини. И уж совсем чудом следует признать явление Тарковского, столь же родственного русской традиции, сколь противоестественного для советской.

Появление столь экстраординарных персонажей, как Тарковский или — возьмем другую крайность — Поланский, сигнализировало о том, что и восточноевропейское кино достигло критического пика в своем послевоенном развитии. Пика, за которым маячили лишь две возможности: либо консервация застойного подцензурного существования (с выходами в диссидентство), либо эволюция недоразвитого социалистического модернизма в постмодернизм (в соответствии с марксистско-ленинской теорией ускоренного развития и перепрыгивания через исторические формации).

Если же обратить взор в противоположную сторону, в направлении Америки, здесь картина зеркально отражает европейскую. Год 1961-й — это год «Вестсайдской истории» Уайза и «Психоза» Хичкока; год завоевывающей экраны «Великолепной семерки» Стёрджеса. Голливуд кажется незыблемым и неизменным на протяжении всего «второго этапа» — от конца 20-х до начала 60-х годов; кажется монолитом, молохом, поставившим на конвейер производство продукта, который теперь везде и всюду зовется классикой. Голливудская screwball comedy, костюмная мелодрама, вестерн, мюзикл, хоррор, триллер — весь этот жанровый реестр освоен и сбалансирован, доведен до немыслимого совершенства и не подвержен воздействию даже таких катаклизмов, как мировые войны.

В некотором роде то был, однако, колосс на глиняных ногах — подобно появившейся в начале 60-х «Клеопатре». То был вампир, напитавшийся европейской кровью, но так и не обретший желанной молодости и бессмертия. Плохо переработанный в чреве Голливуда экзистенциализм, фрейдизм и в конечном итоге пресловутый модернизм — все это порой очевидная, порой скрытая изнанка американской киноклассики. Причем проникали эти тенденции в сердцевину заокеанской киномифологии контрабандой — почти как сквозь «железный занавес» соцлагеря.

На заре 60-х Голливуду, чтобы безбедно существовать дальше, нужна была серьезная подпитка, новая порция европейских вливаний. Он получил ее вскоре от того самого Годара и других бунтарей, похеривших своих национальных «дедушек» и объявивших себя сыновьями Хичкока, Николаса Рея и других американских «дядюшек». До тех пор пока Голливуд варился в собственном соку, он был на

грани самопожирания. «Фильмотечные крысы» европейских новых волн — от Трюффо до Вендерса — вернули ему, Голливуду, чувство интеллектуального самоуважения. Вдруг выяснилось, что американские режиссеры типа того же Рея или Фрэнка Тэшлина, считавшиеся даже у себя на родине ремесленниками, поставщиками заурядной коммерческой продукции, представляют собой культовые фигуры для европейских стилизаторов.

В свою очередь новые голливудские мальчики, от Копполы и Скорсезе до братьев Коэн, хоть многие из них и прошли профессиональную школу у Роджера Кормена и ему подобных, охотно используют элементы новейшего европейского киноязыка. Недаром Клод Лелуш, сам пытавшийся перевести в коммерческое русло открытия «новой волны», но сломавший на этом шею, сказал, что в Спилберге ему больше всего нравится Годар, переиначенный на американский лад. Возрожденный Голливуд получил столь важное для него чувство двойной перспективы: будучи стопроцентно американским, кино Нового Света, начиная с середины 60-х годов, оказалось глубоко пронизано европейским подсознанием.

Это просвечивающее сквозь американский антураж подсознание внесло особую сладкую горечь в фильмы Артура Пенна («Бонни и Клайд»), Денниса Хоппера («Беспечный ездок»), Джона Шлезингера («Полуночный ковбой»); именно оно сформировало таких разных художников, как Роберт Олтмен и Вуди Аллен. У режиссеров же нового Голливуда (Копполы, Скорсезе, Спилберга и иже с ними), занявших свои позиции уже в 70-е годы, европейское подсознание вышло наружу и стало определяющим.

Иными словами, за десятилетие американское кино совершило резкий скачок в мировое космополитическое пространство. Это по-новому ретроспективно высветило и недавнюю историю. То, что было не вполне полноценно и воспринималось как провинциальный американский «модернизм», приобрело вполне классическую ценность для следующего поколения постмодернистов — и в Европе, и в Америке.

Если суммировать в двух словах происшедшее между 1961 и 1968 годами, это сведется к интеграции на некоем эстетическом уровне европейского и американского кино. Активнейшую роль в этом процессе сыграли обе стороны — и новое поколение американских режиссеров-интеллектуалов, учившихся в киношколах на том же Бергмане, том же Антониони, и сами представители европейских новых волн, неравнодушно смотревших в сторону Нового Света.

Сегодня последних можно называть «предателями», «пятой колонной». Добровольно впустив «врага» на свою территорию, в итоге они обнаружили, что космополитического братства не получилось и европейское кино оказалось вытеснено на задворки, утратило свою публику, захирело и зачахло. И те же французы, вводящие квоты и косо смотрящие на Люка Бессона, когда он снимает по-английски, и тот же Вендерс, возглавляющий священную борьбу за идентичность европейского кино, в свое время отдали дань голливудомании. И уже в 1961 году существовал фильм «Стреляйте в пианиста», где утонченный авторский почерк Трюффо соединялся с телячьим восторгом по поводу того самого pulp fiction, бульварного чтива, которое принесло уже в наши дни славу Тарантино как наиболее вероятному «режиссеру XXI века».

1961-й — пик расцвета во всем мире авторского кино. Это можно утверждать с той же долей убедительности, с какой подвергнуть сомнению правомерность данного термина вообще. Во всяком случае, как термина универсального. Ведь по сути идея cinéma d'auteur, рожденная во Франции, там и только там заключала в себе зерно концептуальности, была наполнена неким связным и внятным содержанием. Хотя бы даже и абсурдным — каковой можно признать новую концепцию директора Каннского фестиваля Жиля Жакоба о «коммерческом cinéma d'auteur» как характерном явлении новейшего времени.

В свое время в нашей кинокритике было принято уличать Маля и Шаброля, стоявших у истоков «новой волны»(хотя и не слывших ее первыми фигурами), в допущенных позднее коммерческих компромиссах, якобы размывших направленность этого течения. Сегодня и стоящий особняком Маль, и, в меньшей степени, Шаброль, и Ромер с Риветтом демонстрируют удивительные примеры творческого долголетия, мудрость, обретенную на долгом индивидуальном пути самосовершенствования. Они в гораздо большей степени свидетельствуют о реальности существования

картины. Впервые этот термин употребил критик Эндрю Сэррис в начале 60-х годов как весьма вольный перевод понятия «politique des auteurs», которое в свою очередь ввел в обиход Франсуа Трюффо в 1954 году, будучи еще сотрудником «Кайе дю синема».

Дискуссии о «художественном» авторстве фильма, который сам по себе является результатом коллективного труда – продюсера, художника, монтажера, актеров, – начались вместе с возникновением кино. На серьезном уровне споры велись о приоритете режиссера или сценариста. Одни утверждали, что сценарий может существовать и сам по себе, фильма же без него никогда не будет. Другие обращали внимание на то, что две картины, поставленные разными режиссерами по одному и тому же сценарию, окажутся совершенно разными.

В большей степени все эти рассуждения можно было отнести к Голливуду, где контроль со стороны студий сковывал индивидуальную творческую инициативу, нежели к Европе, где режиссеры по традиции пользуются почти полной свободой. Когда в январе 1954 года дискуссия выплеснулась на страницы «Кайе дю синема», при помощи этих аргументов попытались подорвать основы французской кинофилософии. Воскресили непритязательные американские фильмы и забытых американских режиссеров, создали пантеон режиссеров-авторов, чья

авторского кино, чем «новая новая» необарочная волна или такие режиссеры, как Тешине и Пиала, так и не оформившиеся во что-то определенное.

И тем не менее счетчик на шкале жизни авторского кино был включен уже в 1961-м и запрограммирован ненадолго — на срок жизни тех же Маля, Ромера, Риветта... Они не породили своих живых последователей, а мертвые постмодернистские культы в корне искажают идею cinéma d'auteur, в лучшем случае — имитируют ее, как имитирует Каракс.

Это — что касается Франции. В других же европейских кинематографиях идея авторства никогда не возводилась в абсолют. На периферии Европы обычно хватало одного Автора на страну, остальные просто выпускали «национальную кинопродукцию». В Швеции был Бергман, в Греции Ангелопулос, в Испании Бунюэль, смененный Саурой, а потом Альмодоваром. В Финляндии теперь есть Каурисмяки, в Дании — фон Триер.

В крупных кинодержавах с крупными индивидуальностями погуще, однако и там преобладает культ людей, а не идей. Италия славится своими «гранде маэстро», в которых превратились даже некоторые из деятелей вполне демократического неореализма, не говоря об оперно напыщенном Дзеффирелли. Британское кино, занятое социальными разборками, было полно «рассерженных молодых людей», для которых, однако, формализм французской «новой волны» казался недостижимым идеалом, и пришлось еще пару десятков лет ждать появления Гринуэя, чтобы достичь этого

«Дикий сердцем», реж. Дэвид Линч

идеала совсем не ко времени. Да и сумрачный германский гений нашел воплощение в отдельных фигурах и коллективных акциях, а не в торжестве идеи Автора как таковой.

Разумеется, во всех этих кинематографиях существовали «проклятые поэты» — экстремальные персонажи, выбивавшиеся из ряда вон своим анархизмом, мессианизмом и (или) гомосексуализмом. В 60-е это был Пазолини, в 70-е Фасбиндер, в 80-е Джармен. Но даже они преодолевали грозившую им маргинальность и оказывались в итоге фигурами универсальными, способными привлечь и коммерческий интерес. Во многом именно через эти фигуры проходит линия, отделившая европейский постмодернизм от модернизма, а так называемое «арт-кино» от кино авторского. Последнее предполагает известную степень интеллектуальной отчужденности и рафинированного холодка, которые не встретишь у «проклятых поэтов» с их безмерным темпераментом.

личность наложила отпечаток на их фильмы благодаря единству тематики или стиля. Выкристаллизовались две школы критиков – приверженцев авторской теории: те, которые делали акцент на преемственности тематики, и те, для которых важнее была формальная, стилевая сторона, режиссерский метод постановки.
Немало критиков указывали на такие слабые стороны авторской теории, как невнимание к коллективной природе фильма. В своих крайних проявлениях авторская теория игнорирует вклад актеров, сценаристов, операторов, художников. Она упускает из поля зрения таких режиссеров, как, например, Майкл Кёртиц, плодотворно работающий по контракту на студии «Уорнер Бразерс» и ставящий прекрасные фильмы, которые, однако, не несут на себе большого отпечатка его личности.
Начиная с 70-х годов, критики, придерживающиеся структуралистской, семиологической или марксистской теорий, стали придавать меньше значения «авторству» и больше анализу «текста» фильма. И все же авторская теория была весьма влиятельна. И в научных кругах, и среди обыкновенных зрителей режиссера теперь часто считают наиболее значительным из авторов фильма, особенно когда речь заходит о высокохудожественных картинах.

BABY TRIPOD (ТРЕНОГА-МАЛЮТКА) – тренога с короткими «ногами», называе-

Зато густой слой эстетического лака покрывает все лучшее из того, что появилось во французском кино после «новой волны».

Редким исключением для Франции следует признать фигуру Жана Эсташа, прославившегося скандальным фильмом «Мама и девка» и несколькими не менее эпатажными короткометражками. Однако ощущение собственной маргинальности убило его в буквальном смысле: Эсташ выбросился из окна. Какой контраст с итальянским мэтром эпатажа — Марко Феррери, еще в молодости обретшим славу итальянского Бунюэля, слывшим героем фестивальных скандалов в 70-е годы («Большая жратва» прогремела в том же году в Канне, что и «Мама и девка») и впоследствии тихо, от картины к картине продвигавшимся к творческой импотенции.

Несмотря на очевидное лидерство Франции в области культивирования авторского кино, есть у нее и серьезная конкурентка. Это Россия, и внимательный исследователь имел бы полное право сказать: я другой такой страны не знаю, где существовало бы столь стойкое интеллигентское предубеждение против масскультуры и где столь высоко оценивалась бы мессианская роль творца.

Русский парадокс давно известен: со свойственным ей тайным высокомерием интеллигенция жаждала пострадать за народ, что ей неоднократно удавалось, причем от того же самого народа. Вряд ли поэтому можно считать, что рациональное французское и экстатическое русское понимание авторства в кино хоть сколько-нибудь близки. И тем не менее факт остается фактом: именно в России модернизм и связанный с ним культ Автора продержался дольше, чем где бы то ни было, и сохранился бы по сей день, если бы не упал «железный занавес».

Не случайно и то, что с именем не кого-нибудь, а Тарковского связывают конец и мессианского кино, и кино авторского, а отчасти и кино вообще. И в этом смысле 1961 год, когда Тарковский снял свой фильм «Каток и скрипка», опять оказывается символичен.

Основной сюжет кинематографа конца века по-разному поворачивается в разных культурах, коррелируется их особенностями и традициями. При якобы полной и окончательной победе американской модели кино именно конец века выдвинул пускай и уязвимую концепцию мультикультурализма. Бум синоязычного кино; прорывы австралийских, новозеландских, ирландских режиссеров; удивительный кинематограф, возникший в Иране, все более активные попытки самовыражения этнических меньшинств в США, Франции, Канаде — все это свидетельства новой мультикультурной ситуации. Ее истоки уходят опять же в 1961 год — год освобождения Африки и триумфа Кубы, год гагаринского полета, год безумных иллюзий и мечтаний о всемирном братстве, которым, казалось, совсем не мешал «железный занавес».

Конечно, эти иллюзии в том виде не осуществились. Вместо слияния наций и рас, волшебных плодов технического прогресса и свободы без берегов мы получили этнические и религиозные войны, экологические катастрофы и закабаляющие сознание виртуальные наркотики. Однако, как в фильме «Сталкер», некое потаенное желание человечества исполнилось — не то, что было на устах, а то, что внутри. Это желание познать свои возможности до конца — как прекрасные, так и ужасные.

В итоге ясная и цельная картина мира, которая вырисовывалась в 1961-м, одновременно укрупнилась и раздробилась, вылезла из привычных трех измерений. Сегодня невозможно сказать, какой мир следует считать первым, какой вторым или третьим. Точно так же даже в пределах вроде бы самого унифицированного американского кино нет более четких границ между «голливудской» и «независимой» продукцией, между «мейнстримом» и альтернативным кино.

То есть граница, конечно, есть, но проходит она совершенно в иной плоскости. В плоскости, где следует вести речь даже не об источниках финансирования и экономике бюджетов, а о формах функционирования кинематографа в системе современных масс-медиа. Видео и телевидение играют здесь роль основных каналов дистрибьюции и в то же время провоцируют решающие эстетические изменения в художественной сфере, создают новый виртуальный контекст, новое понимание документальности — подчас полностью противоположное тому, к которому привыкло классическое и модернистское сознание.

Быть может, следующий этап кинематографа (если он опровергнет мрачные прогнозы и выживет) начнется как раз с возрождения кинодокумента, с нового открытия физической реальности, с ее, как сказал бы Кракауэр, реабилитации.

АНАТОЛИЙ ПРОХОРОВ

Век второй. От cinema к screenema

В течение века в кино изменилось многое, быть может, даже слишком многое. По сути в кино мало что выдержало испытание временем, быть может, даже слишком мало. Но одно осталось запечатленным во всех кинопрофессиях и навсегда. Это главное — создание подвижной картинки на экране. Всего-то! И вот в этой «изумрудной скрижали» кино сейчас происходит важная смена акцентов.

Сегодня нас удивляет уже не подвижность картинки на экране, но то, что сам экран начинает быть востребованным во всем пространстве обыденной жизни. И абсолютно не важно,

что экран сегодня — это уже не экран кинотеатра и даже не телевизионный экран, а компьютерный дисплей.

Несколько тысячелетий назад культура нашла уникальный — а сегодня общедоступный и тривиальный — способ создавать призраки так же легко, как природа создает весною листья дерева. Призраки той жизни, которой давно уже нет, а может быть, никогда и не было, — они есть содержание всей нашей книжности, всей бумажности, всей письменности.

Страница оказалась носителем фундаментального призрака тысячелетий. Этот джинн, навечно заточенный в странице и выпрыгивающий из нее навстречу глазу читателя, собственно, и создал цивилизацию нашей планеты. Этот джинн настолько могуществен, что непонятно, может ли какая-либо другая цивилизация существовать без подобного призрака.

События, которые происходят на наших глазах, носят на первый взгляд довольно скромный, ремесленный характер. Меняется «всего-навсего» носитель этой фантомности: магическая удвоенность жизни перебирается со страницы на экран. Именно эти изменения я и хотел подчеркнуть в заголовке этой статьи, сдвигая акцент от подвижности, кинетики (cinema) к экранности (screen) как носителю основной магической функции культуры. Практический вывод из только что сказанного очень прост: внутренний смысл базовых кинопрофессий во втором веке останется тем же самым. Однако основные профессиональные умения, знания, навыки уже сейчас настолько раздвигают свои границы и меняют свои основные акценты, что сегодня профессионал, пытающийся хранить верность Собственно Кино — профессионал-традиционалист! — оказывается выброшенным из профессии, поскольку вчерашний «покрой» профессии культура уже перестает носить.

мая иногда «коротышкой» (shorty), на которую устанавливают камеру для съемки под низким углом.

BACKING (ЗАДНИК) – большое рисованное или фотографическое полотно, используемое в студии для изображения вида из окна или двери или для замены естественного фона при натурной съемке.

BACKUP SCHEDULER (РЕЗЕРВНЫЙ ГРАФИК) – альтернативный график съемок, подготовленный на случай, если работа по первоначальному плану окажется невозможной. Натурные съемки сильно зависят от погодных условий, и в дождливый день резервный график может оказаться полезным.

BAFFLE (ОТРАЖАЮЩИЙ ЭКРАН) – что-либо, отражающее волны или препятствующее их распространению, как, например, щит или перегородка. 1. Один или несколько звукопоглощающих экранов внутри звукоусилителя для улучшения качества звука путем предотвращения многократного отражения звуковых волн. 2. Приставка к микрофону для усиления высокочастотных звуков. 3. Переносная стенка, отделанная звукопоглощающим материалом, используемая в студиях для предотвращения отражения звука при записи. Иногда называется «baffle blanket» (поглощающее одеяло). 4. Жалюзийный

Сегодня уже появились первые отечественные кинематографисты, которые понимают это. Ко всем остальным и обращена эта статья.

«Дигитальный Оскар». Год первый

22 февраля 1995 года, Беверли Хиллз, отель «Хилтон». Здесь собралось весьма разнородное общество, чтобы с этого момента вести совместную жизнь в качестве кинематографического сообщества будущего — Академии дигитального Голливуда (Digital Hollywood Academy). Эта новая американская академия объединит в своих рядах представителей киноискусства, искусства развлечений, телеканалов, специалистов компьютерных технологий и компьютерного бизнеса, телефонных компаний, производителей бытовой электроники, издателей музыкальных книг и дисков, независимых media-художников и других. Имена компаний, которые мы встречаем среди учредителей Академии дигитального Голливуда, — это имена мировых лидеров в каждой из вышеперечисленных областей производства. Посудите сами:

Warner Brothers, AT&T, Paramount, Philips Media, LucasArt Ent., Sony USA Inc., Bertelsmann Music Group, Apple Computer, Walt Disney, Metro-Goldwyn-Mayer, Microsoft Corp., Industrial Light & Magic, MTV, NBC и др.

Основанной в 1927 году Американской киноакадемии, старшей сестре академии новой, понадобилось целых два года для того, чтобы начать ежегодное присуждение своих знаменитых «Оскаров». Академия дигитального Голливуда начала свою жизнь сразу с торжественной церемонии вручения своих ежегодных наград «Дигитальный Голливуд» (Digital Hollywood Awards).

Аналогии очевидны и бесспорны: новая, Дигитальная академия учреждает новый, дигитальный «Оскар».

В регламенте этого приза указывается: «Наград будет удостаиваться индустрия развлечений в ее сближении с дигитальными технологиями. Награда будет вручаться за творческие заслуги, проявленные в литературе, кино, музыке, телевидении, видео и в нарождающихся интерактивных технологиях. От «Звездного похода» и «Звездных войн» до «Правдивой лжи» и «Форреста Гампа», от Бивиса и Баттхеда (персонажи популярного мультсериала MTV. — *А.П.*) до «Диких пальм» различными призами будут отмечены создатели этих произведений: писатели, исполнители, издатели, продюсеры, режиссеры, разработчики технологий».

Первый наградной список академии впечатляет прежде всего своим размахом. И дело не только в количестве номинаций (хотя 29 номинаций для произведений дигитального искусства — сегодня это не так мало!). Дело в поистине огромном охвате того культурного материала, который, по мнению академии, имеет отношение к «цифровому искусству».

На Гран при — «Лучшее произведение Дигитального Голливуда» — в этом году претендует тридцать одно произведение искусства, созданное в одной из дигитальных форм: кинофильмы, телевидение, игры, музыка, театр, реклама, литература и виртуальные реальности. Назовем только несколько значительных произведений, которые одинаково претендуют на Гран при, будучи созданными в разных экранных формах.

Среди полнометражных фильмов: «Форрест Гамп», «Правдивая ложь», «Король Лев» и другие; среди телевизионных сериалов: «Звездный поход»; среди CD-ROMов: «Мист» и «Прыжок Дэвида Боуи»; среди музыкальных видеодисков: «Поцелуй лягушку» Питера Гэбриела и «Серд-

цеподобный ящик» группы «Нирвана»; среди компьютерных игр: «Гибель (Doom)» и «Гибель-II»; среди виртуальных персонажей: Бивис и Баттхед и Симпсоны; среди виртуальных реальностей: виртуальные представления «Синеполис» и «Виртуаленд»; среди литературных произведений: «Виртуальный свет» У.Гибсона; среди журналов по компьютерной культуре: «Wired» и т.д.

Среди других номинаций есть более естественные, есть и весьма необычные, а то и совсем загадочные. Среди органично возникающих номинаций — такие как «Лучший дигитальный фильм», «Лучшая видео- или компьютерная игра», «Лучшая виртуальная реальность», «Анимация и спецэффекты», «Лучший реферативный, информационный и образовательный CD-ROM». Но есть и более необычные номинации: «Лучший дигитальный писатель» (среди претендентов здесь мы встречаем не только сценаристов известных компьютерных игр, CD-ROMов, кино- и телефильмов, но и писателей-фантастов и даже Николя Негропонте, шефа знаменитой MIT Media Lab и создателя журнала «Wired», «Взгляд года», «Лучший дигитальный журнал» (на бумаге, CD-ROMах или по сетям), «Лучшее театральное представление» (с существенным использованием дигитальных звуковых и визуальных эффектов) или даже «Литература на CD-ROMах».

Не забыты и дети: есть номинация «Детские пожитки» (то есть все, что сделано на экране для детей с применением компьютеров) и «Лучшая детская игра или CD-ROM».

Но особенно поражает наличие двух больших исторических разделов среди номинаций новой академии: «Литература Дигитального Голливуда» и «Классика Дигитального Голливуда». Первый раздел состоит из двух категорий: «Литература до 80-х» и «Литература 80-х и после». Причем

в списках номинантов по ранней литературе можно встретить не только, например, книгу Артура Кларка «Конец детства» (1953), но и классическую монографию Маршалла Маклюэна «The Medium is the Message» (1967).

Раздел «Классика Дигитального Голливуда» состоит аж из шести номинаций, три из которых посвящены истории игрового кино: «80—90-е», «60—70-е» и «До 60-х». В последней категории мы встречам такую киноклассику, как «Метрополис» (1926), «Франкенштейн» (1931) и «Кинг Конг» (1933). В номинации «Телеклассика» мы находим и «Звездный поход», и известный нам «Твин Пикс», в «Музыкальной классике» среди прочих — «Пинк Флойд», Джимми Хендрикс, Дэвид Боуи и пр.; в «Мультклассике» — сериал Макса Флейшера с мультледи номер один Бетти Буп, диснеевская «Фантазия» и знаменитый эротический полнометражный фильм Ральфа Бакши «Кот Фриц».

Честно говоря, меня весьма удивил необычайно широкий подход к культурному контексту и к истории дигитального экрана, который абсолютно естествен в любом научном учреждении, именуемом академией, но абсолютно не свойствен Американской киноакадемии. Может быть, действительно высокие технологии привнесут в американское киносообщество и высокий уровень культуры? Это будет даже обидно, ибо ущемит нашу единственную возможность упрекать американский кинопрофессионализм: «Зато он ограничен и поверхностен!»

Кстати, еще одна чисто американская черта. В каждой из 29 номинаций — от 10 до 41 претендента, и все американские. То есть количество американских работ, созданных с помощью дигитальных технологий, столь велико, что академии уже не требуется привлекать международный

материал, так сказать, для солидности. (Не могу не прокомментировать эту черту: американцы всегда изыскивают любые возможности не вовлекать иностранцев в свои «культурные игры», в то время как мы — наоборот! — изыскиваем любую возможность приглашать их. Нормальный — на самом деле огромный! — национальный масштаб любого события кажется нам узкопоместным и провинциальным. Почему? Откуда в нас такой комплекс неполноценности?)

В первом туре голосования было отобрано по шесть претендентов в каждой номинации, которых и собрали в отеле «Хилтон» на церемонию вручения наград. А три тысячи отобранных оргкомитетом медиапрофессионалов, которые голосовали за номинантов во втором туре, стали членами Академии дигитального Голливуда.

Одной академией стало больше...

затвор, устанавливаемый на прожекторе, чтобы обеспечить прямую направленность света и возможность управления его интенсивностью.

BANK (БАНК) – набор ламп накаливания в едином рефлекторном корпусе без фокусирующей линзы. Используется для освещения большого пространства.

BEST BOY (ДОСЛОВНО «ЛУЧШИЙ МАЛЬЧИК») – ученик или ассистент, например, главного осветителя или старшего рабочего-постановщика.

BILLING – позиция, в которой значится в титрах фамилия того или иного актера или актрисы. Местоположению своей фамилии в титрах и шрифту, которым она напечатана, многие исполнители придают большое значение, полагая, что в этом отражаются их профессиональное положение и престиж. Разногласия по поводу титров нередко приводили к напряженности на съемках, а иногда и к судебным баталиям.

BIN (БАК) – крупная емкость, используемая в монтажных для хранения размотанной пленки при склейке кадров или при просмотре без использования принимающей катушки. Обычно изготавливается из ткани для предотвращения царапания пленки. К контейнеру часто прикрепля-

«Дигитальный экран». Новые территории

А теперь обратимся к сути происходящего. Начнем с того, что взаимоотношения двух областей, которые можно условно назвать «кино» и «компьютеры», радикально изменились. Сегодня мы должны выяснять не положение компьютеров на территории кино, а — наоборот! — положение кино на компьютерных социокультурных территориях. Именно это и фиксируется на многочисленных внекинематографических номинациях Digital Hollywood Awards, среди которых существуют «Литература на CD-ROMах», и «Журналы на CD-ROMах и в сетях», и «Дигитально-аранжированные театрализованные представления», и «Дигитальные версии музыкальных видеоклипов», и «Образовательные и справочные CD-ROMы» и многое другое.

Сегодня сложилась поистине парадоксальная ситуация. Если в конце 70-х — начале 80-х годов кинематографисты боялись проникновения компьютера на территорию кино, то к середине 80-х они были вынуждены допустить компьютеры в свое производство, на студию, робко съеживаясь в страхе перед давлением этих новых «монголов», этих дигитальных кочевников. Но далее, в начале 90-х, ситуация парадоксально перевернулась, потому что технарям, создавшим блестящий инструментарий и доселе невиданные носители для некоторого принципиально нового содержания, оказалось не с чем выйти к широкому потребителю. Это содержание должны были привнести те самые съежившиеся поначалу кинематографисты. Быстро осознав свою необходимость, киношники вновь гордо развернули плечи и, прицепившись репейником к седлам дигитальных кочевников, въехали в новую для себя социокультурную территорию — территорию дигитального экрана. Съежившиеся было перед близкой перспективой потери рабочего места, вот-вот отбираемого у них компьютером, кинематографисты неожиданно для себя открыли не только новые рабочие места, но громадные и пустые культурные ниши, где без их мастерства так и не будет сделано ничего.

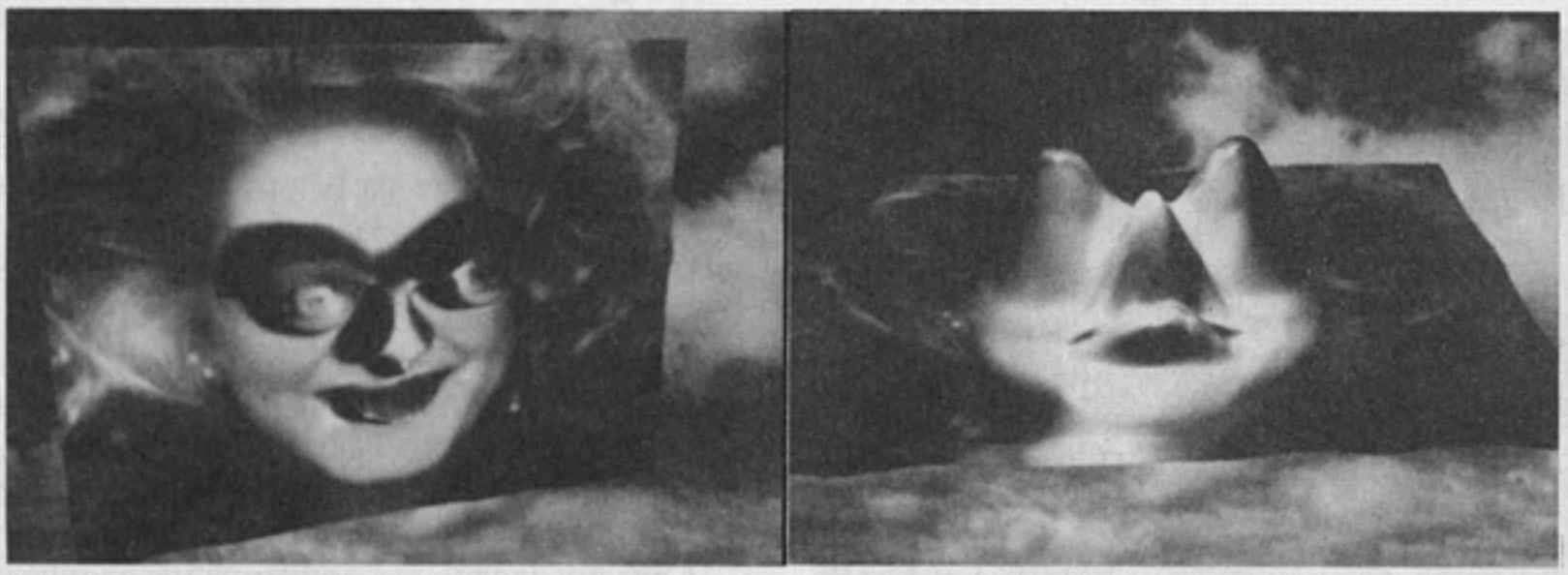
Эту область, которую в США весьма удачно и образно назвали Дигитальным Голливудом, мы можем в чисто рабочем порядке назвать дигитальным экраном (ДЭ). Так вот: сегодня формула «дигитальный экран» покрывает огромную территорию всех визуальных и аудиовизуальных цифровых продуктов массового пользования. Сегодня кинематографисты, седлающие компьютеры, претендуют не только на новую технологическую базу для себя, но и на всю территорию компьютерного присутствия в жизни человека. И поскольку компьютеры сегодня выходят за пределы рабочего места человека и его офиса и завоевывают практически все его свободное время, то

компьютерный (дигитальный) экран по своей социокультурной значимости начинает приближаться к письменности. Это может означать конец эпохи письменности и начало новой эпохи — эпохи дигитальной экранности.

От дигитального производства к дигитальному потреблению

Обычно считалось, что основная новизна, которую привносят компьютерные технологии в сферу аудиовизуальных продуктов, — то, что с помощью наших технологий — механических или компьютерных, аналоговых или цифровых — они могут быть произведены. Однако наибольшая новизна и успех дигитального экрана состоит в том, что он в массовых масштабах вводит новый тип потребления экранных продуктов, который можно условно назвать дигитальным потреблением. Так, мы назовем тот тип потребления, который требует уже не просто внимания зрителя, а его двигательной и поведенческой активности, принятия им решений и т.п. Поэтому, пожалуй, самая существенная сторона дигитального экрана как целостной области — это новые типы потребления экрана, которые мы сейчас и рассмотрим.

Первый тип дигитального потребления, который хотелось бы отметить, — это массовое потребление экранного продукта. Традиционная и базовая форма такого потребления — просмотр фильма в кинотеатре. Здесь потребление продукта (просмотр фильма) абсолютно традиционно, и на первый план выходит дигитальное производство фильма: насыщенность



спецэффектами, совместное существование на экране живых актеров и мультперсонажей и т.п. И вот тут произошла очередная неожиданность: традиционный кинопросмотр стал незаметно трансформироваться в эстрадно-театрализованное музыкальное представление с суперэкранами в качестве задника для живых исполнителей или кулис и дигитальным, плавающим по объему театра звуком. «Обратное» превращение кинотеатра в театр — явление очень интересное, поскольку, как мы знаем, раннее кино как бы паразитировало на материале театрального спектакля, попросту фиксируя его на пленку. Теперь кино отдает свой долг театру, рождая новые формы театрального зрелища, новые формы общения экрана и живого исполнителя.

Интересно, что точно та же ситуация возникает в так называемых Location-Based Entertainments, то есть в стационарно установленных виртуальных перформансах, уже сегодня работающих в ряде пятизвездочных отелей Лас-Вегаса. Это не просто VR-games (то есть компьютерные игры, созданные в идеологии виртуальных реальностей), когда человек в одиночку погружается в фантомный мир окружающей его игровой реальности. Организаторы «виртуального театра» нашли неожиданный, но, пожалуй, самый увлекательный в этих играх поворот. Они вдруг вспомнили, что на двух играющих в скверах престарелых шахматистов приходится с десяток их болельщиков. И что на две пятерки играющих хоккеистов приходится с сотню миллионов телезрителей. Следовательно, самое интересное, решили они, не блуждать в качестве участника по запутанным виртуальным лабиринтам, а наблюдать со стороны, как кто-то другой старается пройти сквозь препоны фантомного мира, болея за него, злорадствуя, заключая пари, короче, самое

интересное — быть настоящим зрителем зрелища, которое одновременно развертывается прямо перед тобой и в дигитально созданной среде. Так возникает отчетливая концепция виртуального спорта с двумя принципиально разными категориями вовлеченных в него людей — участниками и зрителями. И вот этот дигитальный вид спорта (от двух до двух десятков участников, за которыми наблюдают от десятков до миллионов зрителей) и составит, вероятно, основную форму массового потребления интерактивных аудиовизуальных произведений.

Первые ласточки виртуального спорта — виртуальные перформансы «Синеполис» и «Виртуаленд», — как мы упоминали, уже представлены на Гран при-95 Академии дигитального Голливуда.

Итак, формула исторического развития массового потребления экранных продуктов приблизительно такова: от кинозрителя через участников компьютерных игр к нерасторжимому конгломерату участников, погруженных в интерактивный (а следовательно, дигитальный) экран в окружении «вживую» присутствующих зрителей.

ется деревянная планка с гвоздями, на которой при монтаже развешиваются куски пленки.

***BIOPIC** – кинобиография. Термин часто употребляется в киноизданиях. Сокращение получилось из сочетания слов «biography» и «picture».*

***BLOCK BOOKING** (КОМПЛЕКТНОЕ ПРИОБРЕТЕНИЕ ФИЛЬМОВ) – некогда распространенная, но впоследствии признанная незаконной практика, при которой владелец кинотеатра был обязан купить вместе с интересующим его художественным фильмом ряд посредственных и плохих картин. Таким образом продюсеры и прокатчики хороших кассовых фильмов с участием крупных «звезд» сбывали владельцам кинотеатров множество картин слабого коммерческого потенциала, которые те иначе никогда бы не взяли. Эта практика, проникшая из США в Европу, прекратилась в 1948 году после решения суда, разделившего производство и показ фильмов в кинопромышленности.*

***BLOCKING** – разработка общей композиции сцены; обыкновенно сводится к отработке актерами своих перемещений, а также к уточнению позиции и конкретного положения камер, осветительных приборов и другого оборудования.*

«Уединенный экран» — сегодняшнее вчера

Следующий тип дигитального потребления, то есть потребления дигитальных экранных продуктов — индивидуальное (домашнее) потребление. Здесь мы должны различать два подвида этих индивидуальных потреблений — внесетевое (off-line) и сетевое (on-line).

Рассмотрим сперва внесетевое потребление, или, как его иронично называют, — «уединенный экран». Речь идет об аудиовизуальных записях, которые хранятся у нас дома, как в библиотеке. Мы всегда можем вставить кассету в видеоплейер и начать просмотр фильма. В каком виде дигитальные технологии проникают к нам на уединенный экран? Прежде всего (и это самое банальное) в виде дигитального производства того или другого фильма, который мы просматриваем на кассете, хотя сам фильм записан на этой кассете еще «домотканым» (аналоговым) образом. Но даже когда мы переходим к цифровой записи на видеокассете или к Video-CD (цифровому видеодиску), от этого сам способ потребления не меняется. Мы всего лишь смотрим. Интересно, что при этом мы используем экран сетевого телевизора как внесетевой монитор (уединенный экран), который подключен к нашему плееру. Кстати, в свое время значительной победой телевидения над кинопрокатом стало то, что оказалось возможным использовать телевизоры как в сетевом режиме (то есть в режиме приема телепередач), так и во внесетевом режиме мониторов для просмотра кассет и видеодисков.

Однако до сих пор речь шла об одностороннем или монологичном уединенном экране (то есть о до-дигитальном индивидуальном потреблении). Не будем забывать, что принципиальный рубеж между до-компьютеризованным и компьютеризованным экраном пролегает не между отсутствием и присутствием в фильме крутых спецэффектов, а между «односторонним кино» и двухсторонним, то есть интерактивным, диалогичным экранным произведением (стартовавшим в современной массовой культуре в первожанре «дигитальной авантюры» или, говоря по-простому, компьютерной игры-стрелялки-догонялки-прыгалки-искалки...). Именно с компьютерными играми и игровыми телеприставками мы и переходим к одному из самых простых, но уже нетривиальных видов дигитального потребления, связанного с активизацией человеческого по-

ведения, которое провоцируется интерактивностью экрана. Игры на телеприставке — это первый пример дигитального потребления уединенного телемонитора (то есть телевизора в режиме off-line). Разумеется, пользователь также взаимодействует с компьютерными играми на дисплее. Здесь мы впервые встречаем параллелизм двух технологических платформ: TV и PC с точки зрения внесетевого интерактивного режима работы. Поскольку технологическая платформа PC была с самого начала гораздо лучше приспособлена для интерактивности, чем телевизионные приемники, игры на PC развивались гораздо быстрее телеприставок и имели гораздо больше технологических возможностей по развитию сюжета, богатству цвета, пластике мультперсонажей, объему памяти и т.д.

Дальнейшее развитие технологии в очередной раз изменило носитель, на котором записана компьютерная игра: вместо дискет стали использоваться CD-ROMы (интерактивные диски), которые, в десятки раз увеличив объем памяти, создали принципиально новые стилевые, жанровые и видовые возможности для невероятно быстрого и дифференцированного развития мира интерактивного кино. И это не только игры. На платформе PC оказалось органичным делать и интерактивные образовательные программы, и новое поколение сервисных экранных продуктов ежедневного, воистину бытового пользования. Именно в этом смысле верно изречение одного из китов компьютерной индустрии Запада Билла Гейтса: «За последние несколько лет домашний компьютер переселился из кабинета в детскую комнату. Наша задача — передвинуть его в гостиную».

От интерактивного кино к интерактивному телевидению

Развести эти два понятия очень просто. Интерактивным кино (или интерактивным фильмом) мы будем называть все внесетевые (off-line) интерактивные аудиовизуальные произведения (вне зависимости от их жанров). Интерактивное телевидение же включает в себя весь спектр сетевых (on-line) интерактивных экранных произведений. И ровно так же, как кинофильмы могут показываться по телевидению, так и интерактивные фильмы (игры, образовательные или сервисные продукты) могут быть доставлены на дом с помощью интерактивного телевидения. Интерактивное телевидение (ITV) и есть наш следующий — сетевой (on-line) — вид индивидуального дигитального потребления экранных продуктов.

Опять начнем с традиционного потребления телевизионной передачи, в которой первая встреча с дигитальностью произошла в виде дигитально произведенных телепередач: рекламы, клипов и спецэффектов в телесериалах. Но уже в этом традиционном телепросмотре резко активизировался тот тип поведения телезрителя, который отличен от пассивного внимания кинозрителя в кинозале, а именно — выбор телеканала. Причем увеличивающееся с каждым годом количество каналов породило новый тип телеповедения перед экраном, который иронически называется «серфингом по каналам» (channel surfing). Это беспрестанный случайный выбор каналов, удобно осуществляемый с помощью ручного пульта, когда основной интерес для телезрителя представляет производимый им самим импровизационный монтаж, склеивающий фрагменты бокса на

одном канале с разговорным шоу на другом, дурацкой комедией на третьем, теннисом на четвертом, мультфильмом на пятом и т.д. Интересно, что серфинг по каналам стал устоявшимся типом американского телеповедения на сегодня, когда в США уже около года действует кабельная сеть TCI «500 каналов».

Идея интерактивного телевидения появилась на слуху в середине 80-х годов, последние пять лет звучала уже весьма отчетливо и имела несколько ярких экспериментальных попыток, среди которых одной из наиболее интересных стало «Ван Гог TV» в Германии.

Последние несколько лет интерактивное телевидение развивалось в моножанре home shopping (покупки по телевизору), когда можно было, глядя на товары, один за другим медленно показываемые по телевизору, тут же позвонить по указанному на экране телефону и договориться о покупке и доставке товара на дом. И несмотря на то, что home shopping уже стал неотъемлемой частью американского образа жизни, появление в конце 1994 года первой в мире реально работающей сети интерактивного телевидения в городе Орландо (США, штат Флорида) было для многих все же неожиданным.

***BLOOPER** (ДОСЛОВНО «РЕВУН») – приспособление для создания спецэффектов, обычно бак без крышки, используемый для звуковых эффектов, напоминающих подводный взрыв. Работает от пневматического привода.*

***BODY FRAME** («СТАНИНА ДЛЯ ТЕЛА») – специальный металлический кронштейн, при помощи которого ручная камера прикрепляется к туловищу оператора во время съемки.*

***BODY MAKEUP ARTIST** (ГРИМЕР ТУЛОВИЩА) – в соответствии с правилами голливудских профессиональных организаций, обычный гример, чаще всего мужчина, имеет право накладывать грим только от макушки до верхней части грудной клетки и от кончиков пальцев до локтей. Все остальные области тела попадают в ведение гримера туловища.*

***BOOKING** (ЗАКАЗ) – контракт, заключаемый между владельцем кинотеатра и прокатчиком о демонстрации фильма, оговаривающий место показа, количество сеансов, фиксированную плату за прокат или долю кассовых сборов.*

***BOOM** (ЖУРАВЛЬ) – стальное плечо, обычно с противовесом, на котором кре-*

В середине этого года сеть кабельного интерактивного TV (Full Service Network) в Орландо насчитывала всего около четырехсот подписчиков, но уже к концу года их число вырастет до двух тысяч.

История рождения интерактивного телевидения в Орландо отчетливо показывает тот тройственный союз — а именно союз кино, телекоммуникационных и компьютерных компаний, — который сегодня составляет художественно-технологическую основу. Interactive Digital Solutions — компания, которая занимается интерактивным телевидением в Орландо и была образована крупнейшей телефонной сетью мира AT&T, одной из крупнейших кино-, теле- и издательских компаний мира Time Warner (точнее, ее отделом кабельного телевидения Time Warner Cable) и одной из крупнейших компьютерных компаний по разработке софтвера в области компьютерной графики Silicon Graphics, Inc.

Как сегодня устроена интерактивная телесеть в Орландо? Она имеет всего десять каналов, однако это уже не просто home-shopping, который, конечно же, присутствует и здесь. Интерактивный канал «Спорт» предлагает вам на выбор любую из огромного количества идущих прямо сейчас по американскому телевидению или записанных на видео спортивных передач. И вы можете в любой момент из перечня, идущего прямо на экране, выбрать и смотреть (причем с самого начала!) любую спортивную программу. То же самое и на следующих каналах: «Музыкальные клипы», «Новости», «Кино». Еще один интерактивный канал предлагает вам выбор из традиционных телеканалов, а следующий канал — сервис на дому. Здесь вы можете заказать полнопрофильное обслуживание вашего домашнего хозяйства, покупать билеты в театр, на самолет, бронировать отели и т.д., не спуская глаз с экрана телевизора и нажимая кнопки компьютеризованного (но с виду почти обычного) ручного пульта управления телевизором. Что называется, Intel внутри него тоже!

Еще один интерактивный канал, который подробно и доходчиво объясняет, как устроен каждый из девяти остальных каналов и вся интерактивная телесеть в целом. Последний из каналов Full Service Network — это канал компьютерных игр, обладающий игротекой в несколько тысяч названий.

Плакат к фильму «Синтетические удовольствия», финансированному миллионером Джорджем Гандом. Шумная премьера на кинофестивале в Торонто (1995) сопровождалась рейвпарти под лозунгами: «Виртуальная реальность», «Искусственные тела», «Киберсекс»

При этом, как выяснилось уже за первые полгода функционирования, ни один из десяти каналов не стал у подписчиков абсолютным лидером, вытеснив на обочину все остальные. Оказывается, кто-то больше интересуется кино по выбору, кто-то сервисом, а кто-то спортом. А с другой стороны, один и тот же телезритель интерактивного телевидения быстро привыкает пользоваться услугами и возможностями не одного, а четырех-шести наиболее полюбившихся интерактивных каналов.

Однако заметим, что интерактивное телевидение Орландо — это «всего-навсего» телевидение очень широкого выбора и, если угодно, «телевидение перебора». Здесь еще нет того реального сетевого общения, которое нам так привычно по телефону. Но о нем разговор еще впереди.

«Поэтика навигации», неплохо звучит, а?

С очень-очень широким выбором одна беда: чтобы выбрать из сотен спортивных передач, из десятков тысяч кинофильмов, имеющихся в банке данных, приходится долго «путешествовать», «навигировать» по заэкранному складу, где хранятся эти кинофильмы, новости, спортивные передачи и т.д. Так выбор переходит в иное качественное состояние — в перебор один за другим попадающихся предметов, в поиск нужного мне объекта. Этот поиск может быть мучителен, длителен и раздражающ для зрителя. Тогда он плюнет и, не найдя быстро ничего путного, легко переключится на «нормальные» телеканалы, то есть не захочет пользоваться интерактивностью как новым качеством телевидения. Но навигация по этому заэкранью может быть быстрой, отчетливой, ясной, мало того — увлекательной и художественно оформленной. И вот тут впервые слово «навигация» начинает звучать в возможном художественном контексте. Кинематографисты близкого будущего, авторы дигитальных продуктов должны будут выстраивать навигацию так же отчетливо, интересно, ярко, неожиданно и заманчиво, как сегодня они выстраивают повествование в классической модели кинофильма.

И эта аналогия — не просто сравнение. Дело в том, что между навигацией и повествованием невероятно много общего. В каком-то смысле повествование всегда является слепком навигации, отчетом о ней — ведь это всего-навсего литературная запись тех или иных навигаций различных персонажей в персонажном мире. Теперь нам представляется возможность следовать не записи, а самим навигациям этих персонажей. И тем не менее, «навигируя» в интерактивном телевидении, на

каждом шагу осуществляя все новый и новый выбор из попадающихся нам объектов, мы работаем уже с предподготовленным экранным продуктом. В этом смысле перед нами, если угодно, бытовые (сервисные) формы и жанры компьютерной игры, то есть наших попыток достичь той цели, которую мы поставили: убить врага, найти нужный фильм или сделать нужную покупку.

Но на игровом канале интерактивного телевидения уже доступны принципиально иные типы компьютерных игр, а именно *сетевые игры*. Это означает, что вы играете не с программой, не с роботом, который заранее настроен на то или иное реагирование ваших действий, а с другим человеком, который сидит в соседнем доме или в соседней стране у своего телевизора и в то же время погружен в общую для вас игровую виртуальную реальность. Вот здесь-то мы и переходим к последнему, самому сложному типу потребления дигитальных экранных продуктов — к парному или групповому телеобщению, к телекоммуникациям.

пится микрофон или камера. «Журавль» для камеры подвижен и используется для перемещения камеры по площадке при съемке непрерывного действия или серии связанных между собой действий более чем из одного положения.

***BOOM SHOT** (СЪЕМКА С «ЖУРАВЛЯ») – съемка без монтажных склеек с неоднократным изменением высоты и угла съемки. Производится с использованием «журавля» и позволяет плавно снять целый эпизод или даже фильм (Хичкоку почти удалось осуществить это в «Веревке»), не разбивая действия на отдельные монтажные куски.*

***BOOSTER** (УСИЛИТЕЛЬ, УСКОРИТЕЛЬ) – 1. Динамомашина, используемая для поднятия напряжения ламп заливающего света, что позволяет увеличить их яркость выше стандартного уровня. 2. Сильнодействующий химикат, добавляемый в проявитель во время обработки пленки.*

Продолжение см. на с. 67

От телевидения к телеобщению

Простейший вид парного телеобщения — общения на расстоянии с помощью знаковых «протезов» — восходит к обычному письму, которое пишется, механическим способом доставляется адресату и прочитывается им. Электрический способ передачи письма приводит нас к появлению фототелеграммы и факсимильного аппарата, сегодня привычного для всех нас. А если добавить к этому использование цифровых кодов для компьютерного записывания письма, то перед нами возникает электронная почта (e-mail). В свою очередь, ставшие уже обычными компьютерные сети — это всего-навсего результат подключения компьютера через определенный переходник (модем) к телефонной сети. Поэтому помимо парного письменного общения в качестве одной из опорных точек в истории коммуникаций для нас важно и парное речевое общение по телефону.

Телефон впервые ввел в телеобщение так называемый «режим реального времени». Я не должен ждать месяц или несколько часов, чтобы получить голубиной почтой или факсом ответ на свой письменный вопрос. Если я говорю фразу по телефону, я получаю от собеседника реакцию на нее столь же немедленно, как в непосредственном контакте. Итак, подчеркнем два основополагающих качества сети, которые отличают ее от книги, картины или экрана, находящихся перед человеком. Первое. Сеть является искусственной средой — посредником —, соединяющим двух или несколько людей *персонально*. Уединенные культурные продукты резко *деперсонифицируют* общение автора с пользователем, практически разрывая персональное общение между ними (зато сохраняя на века авторское высказывание, запечатленное в произведении). Иначе говоря, если фильм или внесетевой компьютер связывают человека с экраном, с предпроизведенным экранным продуктом, то сетевой компьютер связывает одного человека с другим с помощью экрана. Психологически достоверное *общение* возникает лишь во втором случае.

И второе. Электронные сети (начиная от телефона) возвращают телеобщению, использующему все более и более сложно устроенные среды (media), первозданное качество непосредственного контакта, а именно — режим реального времени. И ровно как интерактивность, а вовсе не спецэффекты являются тем принципиально новым, что принес уединенный дигитальный экран, так именно общение в реальном времени, а вовсе не электронная почта или интерактивное телевидение a la Орландо являются тем принципиально новым в культурных возможностях, что привнес *сетевой экран*.

Тут-то и возникает вопрос к господам кинематографистам: ну а что свеженького, художественно нового и привлекательного вы можете предложить для пользователя у сетевого экрана, то есть для аудиовизуального общения в реальном времени? Придумать это свеженькое не так-то просто. Напомню, что за сто лет развития телефонной связи (то есть аудиального общения в реальном времени) не было придумано ни одной заметной арт-формы, базирующейся на телефонных услугах. Но с приходом экрана все изменилось. Уже сейчас режим реального времени

стал базой для создания сетевых компьютерных игр, где реакции нескольких играющих игроков следуют одна за другой в их общем реальном времени. Тот же режим реального времени присутствует в более сложных общениях малых групп, например на видеоконференциях.

Появление сетевого экрана (то есть дигитального экрана, работающего в сетевом режиме) влечет за собой коренные изменения того, что́ этот экран будет показывать, как с ним можно будет взаимодействовать человеку, который уже перестал быть зрителем и хочет стать не только придирчивым «телеизбирателем» покупки или услуги, но и собеседником.

Интересно, что существующая сейчас глобальная компьютерная сеть InterNet ориентирована на письменное общение: электронная почта, сетевые конференции, ежедневные обмены новостями среди широкого круга людей, которые «навигируют» в этом безбрежном океане письменных экранных текстов и вылавливают то, что им надо. Характерно и наличие распространяемых по электронным сетям журналов — как профессиональных («Mondo 2000», «Hot Wired»), так и общекультурных («Time», «Scientific American», «U.S.News & World Report»). Кстати, все только что перечисленные сетевые журналы можно найти в списке номинантов наград «Дигитальный Голливуд» этого года. Все это я мог бы назвать интерактивным *письменным* телевидением. Конечно, письменный текст, представленный на экране, тоже экранный феномен, и кинематографистам уже сейчас приходится работать с ним. Но куда интереснее работать с кинообразностью подобного группового телеобщения. Как может выглядеть эта ветвь «дигитографа»? Вот вопрос не столько ближайшего будущего, сколько уже сегодняшний, потому что западные киношники уже начали разрабатывать первые жанры, виды и формы телекоммуникационных перформансов.

Надо сказать, что в этой же области работают и отечественные специалисты. Например, Ассоциация новых экранных технологий (АНЭТ) Союза кинематографистов России совместно с факультетом психологии МГУ начинает исследовательский проект «Телекоммуникация как новый жанр театрально-прикладного искусства». Проект предлагает рассматривать телеобщение как особый жанр современного телетеатрального перформанса со своими специфическими визуальными и аудиальными чертами. Интересен и другой исследовательский проект АНЭТ в области первых экранных продуктов и так называемых «оболочек» для интерактивного телевидения. Думаю, что оба эти проекта находятся на самом гребне подготовки первых экранных продуктов для современного дигитального экрана.

Разумеется, существование нескольких подобных проектов не прибавляет особого энтузиазма, поскольку всем отчетливо виден тот Гранд-Каньон, который разделяет практическое использование дигитального экрана в США и в России. Дело не просто в том, что у нас работают единицы, а там тысячи умов, у нас тратятся тысячи долларов, а там — миллиарды, а в том, что весь Голливуд охвачен новой золотой лихорадкой: каждый из кинематографистов понимает, какой шанс ему выпадает — не просто занять, но создать это новое место в почти пустом пространстве дигитального экрана. И это рождает совсем иное отношение кинематографического общества к электронным технологиям. Это действительно «вызов тысячелетия»!

У нас же сама мысль о новых носителях кино XXI века рождает в среде кинематографистов либо раздражение, либо уныние, а то и просто нервическое передергивание плечами. А жаль! Сегодня в России уже возможны и даже необходимы иные типы реакций.

P.S. А что же нормальное кино, сделанное «старым казачьим способом»? Оно что, отменяется? Да нет же! Как сказал Арнольд Шёнберг, «многое еще можно сделать в до-мажоре». Но интересно, что сказал это именно Шёнберг...

ВЕХИ

НЕМОЕ КИНО

СЦЕНАРИЙ

ОПЕРАТОР

ХУДОЖНИК

КОМПОЗИТОР

ЗВУК

МОНТАЖ

Год столетия кинематографа уже успел наплодить огромное количество всяких рейтингов. Затевая еще один, мы не собирались ни с кем конкурировать и никого корректировать. Особенность предлагаемой анкеты – в ее почти произвольной форме. Мы не ограничивали число «вех», понимая, насколько они условны. Каждый из участников опроса имел возможность выдвинуть один или несколько фильмов по каждой из придуманных нами номинаций. А придумывали мы их не скупясь, ибо задача была не ограничить количество названий, а напротив – дать возможно более широкий спектр достижений отечественного и мирового кино, каким он запечатлелся в киноведческой памяти.

Мы рассчитывали, так сказать, на интуитивный профессионализм наших экспертов. Его принцип прекрасно сформулировала в своей анкете Инна Соловьева: «Как легко понять по ответам, я позволяю себе считать *лучшим* то, что оказалось наиболее способно войти в быт, в толщу культурных слоев, то, что «офольклорилось».

На стыке личных, сколь угодно экстравагантных пристрастий и «профессионального бессознательного» (при небольшом участии исторического мышления) и замешаны результаты нашего анкетирования.

На нашу анкету любезно ответили: Зара Абдуллаева, Любовь Аркус, Юрий Богомолов, Виктор Божович, Александр Брагинский, Денис Горелов, Владимир Дмитриев, Сергей Добротворский, Людмила Донец, Нина Зархи, Нея Зоркая, Татьяна Иенсен, Лариса Калгатина, Лев Карахан, Сергей Кудрявцев, Сергей Лаврентьев, Валентин Михалкович, Николай Пальцев, Елена Плахова, Кирилл Разлогов, Ирина Рубанова, Инна Соловьева, Елена Стишова, Александр Тимофеевский, Михаил Трофименков, Александр Трошин, Владимир Утилов, Нина Цыркун, Мирон Черненко, Андрей Шемякин, Вера Шитова, а также составители номера Андрей Плахов и Петр Шепотинник.

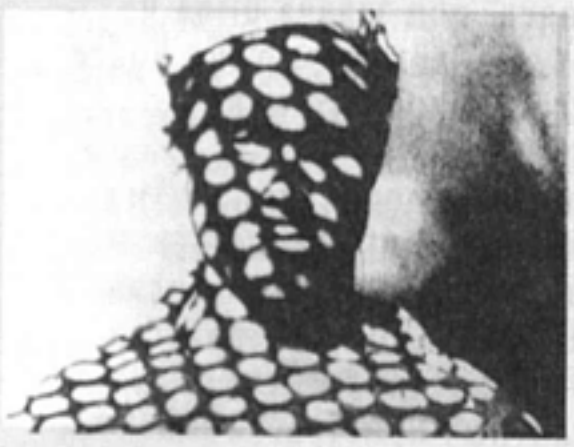
НЕМОЕ КИНО

Комментируя эту часть анкеты, следует иметь в виду два обстоятельства. Во-первых, нынешнее повальное увлечение немым кино в нашей кинокритической среде коснулось лишь небольшой группы киноведов и эстетов. Во-вторых, засилье идеологии во ВГИКе привело к тому, что для многих поколений его выпускников тремя самыми ненавистными фигурами стали Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко, которые во всем киноведческом мире рассматриваются лишь в формальной завязке с идеологией.

Отсюда — немало курьезов этого списка. В него не вошли ни «Мать» Пудовкина, ни «Арсенал» Довженко, ни «Октябрь» Эйзенштейна, ни «Новый Вавилон» Козинцева и Трауберга — фильмы, в которых, хочешь не хочешь, воплотилась образная мощь эпохи. Лишь один из опрашиваемых назвал картину Кулешова «По закону», в списки не попали очень многие другие важные фильмы. Хотя набор отечественных режиссеров в итоге все же не обнаруживает существенных белых пятен.

Зато в зарубежном списке, хотя приятно поражает наличие таких незаслуженно малоизвестных картин, как «Деньги» Марселя Л'Эрбье, разительно не хватает и раннего Хичкока, и раннего Эрнста Любича, и Урбана Гада. Это говорит о том, что фигуры Великого Немого, заново открытые и ставшие культовыми во всем мире, у нас по-прежнему полузабыты. Кстати, один из опрошенных отнес к шедеврам немого кино «Окраину» Барнета, а другой — «Аталанту» Виго. Мы считали подобное скорее курьезами человеческой памяти и, разумеется, не включили весьма оригинальные проявления вкуса в окончательный список.

«Алчность»



«Броненосец «Потемкин»

«Потомок Чингисхана»

«Рождение нации», реж. Дэвид Уорк Гриффит
«Нетерпимость», реж. Дэвид Уорк Гриффит
«Молчи, грусть, молчи...», реж. Петр Чардынин
«Отец Сергий», реж. Яков Протазанов
«Кабинет доктора Калигари», реж. Роберт Вине
«Носферату — симфония ужаса», реж. Фридрих Вильгельм Мурнау
«Наше гостеприимство», реж. Бастер Китон, Джон Блайстоун
«Париж уснул», реж. Рене Клер
«Парижанка», реж. Чарлз Чаплин
«Нибелунги», реж. Фриц Ланг
«Алчность», реж. Эрих фон Штрогейм
«Золотая лихорадка», реж. Чарлз Чаплин
«Последний человек», реж. Фридрих Вильгельм Мурнау
«Стачка», реж. Сергей Эйзенштейн
«Броненосец «Потемкин», реж. Сергей Эйзенштейн
«Метрополис», реж. Фриц Ланг
«По закону», реж. Лев Кулешов
«Шинель», реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг
«Деньги», реж. Марсель Л'Эрбье
«Страсти Жанны д'Арк», реж. Карл Теодор Дрейер
«Третья Мещанская», реж. Абрам Роом
«Ветер», реж. Виктор Шёстрём
«Потомок Чингисхана», реж. Всеволод Пудовкин
«Свадебный марш», реж. Эрих фон Штрогейм
«Земля», реж. Александр Довженко
«Огни большого города», реж. Чарлз Чаплин
«Счастье», реж. Александр Медведкин

«Калина красная»

Виктор Шкловский, Абрам Роом.
«Третья Мещанская»
Чарлз Чаплин. «Огни большого города»
Юрий Олеша. «Строгий юноша»
Евгений Габрилович. «Машенька»
Жан Ренуар, Карел Кох. «Правила игры»
Герман Манкевич, Орсон Уэллс. «Гражданин Кейн»
Жак Превер. «Дети райка»
Борис Чирсков. «Великий перелом»
Чарлз Брэкет, Билли Уайлдер, Д.М.Маршмен-мл.
«Сансет бульвар»
Чезаре Дзаваттини. «Умберто Д.»
Федерико Феллини, Туллио Пинелли. «Дорога»
Валентин Ежов, Григорий Чухрай.
«Баллада о солдате»
Улла Исаксон. «Девичий источник»
Ален Роб-Грийе. «В прошлом году в Мариенбаде»
Пьер Паоло Пазолини. «Аккаттоне»
Федерико Феллини, Эннио Флайано, Туллио Пинелли, Брунелло Ронди. «8 $^{1}/_{2}$»
Микеланджело Антониони, Тонино Гуэрра.
«Красная пустыня»
Марлен Хуциев, Геннадий Шпаликов.
«Застава Ильича»
Андрей Михалков-Кончаловский, Андрей Тарковский.
«Андрей Рублев»
Евгений Габрилович, Глеб Панфилов.
«В огне брода нет»

«Другая женщина»

Вопрос о лучшем оригинальном сценарии всегда заключает в себе некоторую смутность, особенно в отношении зарубежного кино, предполагающего не совсем ясное для русского ума разделение понятий «история» и собственно сценарий, являющийся в известной степени коллективным трудом разработчиков сюжета. Поэтому в список попали преимущественно фильмы, отличающиеся драматургической яркостью и некоторой сконцентрированной камерностью («Сансет бульвар», «Баллада о солдате», «Правила игры», «Декалог», «Бешеные псы»), хотя в этих случаях крайне трудно разделить заслуги драматурга и режиссера. Например, «Оскар», недавно отданный «Бульварному чтиву», был воздаянием не только лишь за сценарную идею, но и косвенно за ее энергичную режиссерскую разработку.
Кроме того, в списки попали фильмы, отличающиеся оригинальным и остроумным сценарным ходом, — «Гори, гори, моя звезда» Митты или «Таинственный поезд» Джармуша. Последний фильм, кстати, стал прообразом модных сегодня драматургических структур с тремя закольцованными новеллами: мы видим нечто подобное и в «Бульварном чтиве», и в фильме Милчо Манчевского «Перед дождем», ставшем фестивальным шлягером последнего сезона.
Разумеется, в список попали Бергман, Вуди Аллен, Карне и Превер, Чаплин, Дзаваттини. Радует присутствие Роб-Грийе и Каурисмяки и удивляет отсутствие Милоша Формана с Иваном Пассером, Анатолия Гребнева, Дадли Николса и Жан-Клода Карьера.

СЦЕНАРИЙ

«Горькие слезы Петры фон Кант»

«Таинственный поезд»

Юлий Дунский, Валерий Фрид. «Гори, гори, моя звезда»
Райнер Вернер Фасбиндер. «Горькие слезы Петры фон Кант»
Евгений Габрилович, Глеб Панфилов. «Начало»
Наталья Рязанцева. «Долгие проводы»
Василий Шукшин. «Калина красная»
Александр Александров, Сергей Соловьев. «Сто дней после детства»
Александр Мишарин, Андрей Тарковский. «Зеркало»
Глеб Панфилов. «Прошу слова»
Наталья Рязанцева. «Чужие письма»
Марко Феррери, Жерар Браш, Рафаэль Аскона. «Прощай, самец»
Федерико Феллини, Брунелло Ронди. «Репетиция оркестра»
Кшиштоф Занусси. «Императив»
Ингмар Бергман. «Фанни и Александр»
Джим Джармуш. «Таинственный поезд»
Александр Миндадзе. «Плюмбум»
Кшиштоф Кесьлёвский, Кшиштоф Песевич. «Декалог»
Вуди Аллен. «Другая женщина»
Аки Каурисмяки. «Девушка со спичечной фабрики»
Александр Миндадзе. «Армавир!»
Вуди Аллен. «Мужья и жены»
Квентин Тарантино. «Бешеные псы»
Квентин Тарантино, Роджер Эйвери. «Бульварное чтиво»

ОПЕРАТОР

Уровень отечественной операторской школы настолько высок, что ни десять, ни пятнадцать самых выдающихся имен не исчерпывают даже ее «верхнего слоя». Поэтому можно считать нормальным упоминание многими анкетируемыми одних и тех же фамилий, сегодня наиболее актуальных. «Абсолютным чемпионом» оказался Вадим Юсов, упомянутый в связи с тремя фильмами. Однако поскольку это сплошь картины Тарковского, а рядом фигурируют Александр Княжинский («Сталкер») и Георгий Рерберг («Зеркало»), трудно удержаться от вывода, что ответы диктовала не операторская, а продолжающая безотказно действовать режиссерская магия. С другой стороны, показательно отсутствие, скажем, Леонида Калашникова, чьи исторические заслуги неоспоримы, но чья манера, по-видимому, нынче почитается многими архаичной. Нет и ныне работающего с Никитой Михалковым, а некогда постоянного соавтора украинских «кинопоэтов», Вилена Калюты. Классики тоже представлены неполно (нет, например, Юрия Екельчика, Германа Лаврова), зато радует упоминание снявшего «Великого утешителя» Константина Кузнецова. Список зарубежных «звезд» операторского искусства тоже не лишен пробелов: где Нестор Альмендрос, Мирослав Ондржичек, Хэскел Уэкслер и Славомир Идзяк? Но

нельзя объять необъятное. Обращает на себя внимание то, что практически все имена списка — из армии служителей авторского кино. Высочайшая техника съемки современного американского боевика все больше подчиняется подсознательным стандартам компьютерной игры — это видно даже по почерку европейских маэстро, обосновавшихся в Голливуде, которые, освоив большие числа голливудских гонораров, променяли присущую им «старосветскую» самобытность на безликий абсолютизм стиля.

«Новый Вавилон»

«Короткие встречи»

«Зеркало»

Карл Фрейнд. «Последний человек»
Эдуард Тиссэ. «Броненосец «Потемкин»
Андрей Москвин. «Новый Вавилон»
Константин Кузнецов. «Великий утешитель»
Борис Кауфман. «Аталанта»
Джозеф Рутенберг. «Большой вальс»
Грегг Толанд. «Грозовой перевал»
Грегг Толанд. «Гражданин Кейн»
Анри Алекан. «Битва на рельсах»
Кадзуо Миягава. «Расёмон»
Сергей Урусевский. «Сорок первый»
Сергей Урусевский. «Летят журавли»
Ежи Вуйцик. «Пепел и алмаз»
Отелло Мартелли. «Сладкая жизнь»
Анри Деке. «400 ударов»
Рауль Кутар. «На последнем дыхании»
Вадим Юсов. «Иваново детство»
Джанни Ди Венанцо. «8 $^{1}/_{2}$»
Карло Ди Пальма. «Красная пустыня»
Йонас Грицюс. «Никто не хотел умирать»
Маргарита Пилихина. «Застава Ильича»
Вадим Юсов. «Андрей Рублев»
Александр Антипенко. «Мольба»
Геннадий Карюк. «Короткие встречи»
Ласло Ковач. «Беспечный ездок»
Витольд Собоциньский. «Все на продажу»
Витторио Стораро. «Конформист»
Паскуалино Де Сантис. «Смерть в Венеции»
Свен Нюквист. «Шепоты и крик»
Вадим Юсов. «Солярис»
Павел Лебешев. «Свой среди чужих, чужой среди своих»
Георгий Рерберг. «Зеркало»
Павел Лебешев. «Раба любви»
Свен Нюквист. «Жилец»
Джузеппе Ротунно. «Казанова Феллини»
Витторио Стораро. «Апокалипсис сегодня»
Янош Кенде. «Венгерская рапсодия»
Александр Княжинский. «Сталкер»
Валерий Федосов. «Мой друг Иван Лапшин»
Свен Нюквист. «Фанни и Александр»
Валерий Федосов. «Небывальщина»
Саша Верни. «Повар, вор, его жена и ее любовник»
Витторио Стораро. «Под покровом небес»

ХУДОЖНИК

Вопрос о художниках в еще большей степени, чем об операторах, выявляет скорее сегодняшние модные предпочтения, а не историческую объективность. Среди отечественных фигурируют либо художники знаменитых фильмов («Андрей Рублев», «Цвет граната»), либо культовые фигуры – от Рустама Хамдамова до Бориса Бланка.

То же самое можно сказать о выборе художников зарубежных. Большинство назвало (часто неизвестных по именам) «художников Феллини и Пазолини» либо художников Висконти. Но не менее популярны оказались Бен Ван Ос и Ян Рульфс, формившие фильмы Гринуэя. Кто знает – если бы в анкету включили вопрос о художнике по костюмам, им бы наверняка стал Жан-Поль Готье. Ответы выдают еще одну ущербную тенденцию, которая, кстати, имеет вполне тотальное распространение (см. церемонии «Оскаров», например) – художник виден там, где «красиво». Возникает ложное ощущение, что у Годара, Кассаветеса или, скажем, у Ростоцкого в «Доживем до понедельника» их нет вообще. А так ли это?

«Иван Грозный»

«Повар, вор, его жена и ее любовник»

«Анна Карамазофф»

Евгений Бауэр. «Сумерки женской души»
Герман Варм. «Кабинет доктора Калигари»
Сергей Козловский. «Аэлита»
Жан Д'Эбонн. «Кровь поэта»
Лазарь Меерсон. «Под крышами Парижа»
Уильям Кэмерон Мензиес. «Унесенные ветром»
Иосиф Шпинель. «Иван Грозный»
Альфред Юнге. «Черный нарцисс»
Жан Д'Эбонн, Вилли Шатц. «Лола Монтес»
Фред Капель. «Жюль и Джим»
Сергей Воронков, Евгений Черняев, Ипполит Новодережкин. «Андрей Рублев»
Паскуале Романо. «Гибель богов»
Степан Андраникян. «Цвет граната»
Фердинандо Скафьотти. «Смерть в Венеции»
П. Платт, В.С. Нердон. «Последний киносеанс»
Марио Кьяри, Марио Шиши. «Людвиг»
Михаил Ромадин. «Солярис»
Александр Адабашьян. «Раба любви»
Франческа Ярбусова. «Ежик в тумане»
Курт Рааб. «Сатанинское зелье»
Александр Адабашьян, Александр Самулекин. «Неоконченная пьеса для механического пианино»
Норман Рейнолдс, Лесли Дилли.«Звездные войны»
Франческа Ярбусова. «Сказка сказок»
Алексей Рудяков. «Познавая белый свет»
Стюарт Крейг. «Человек-слон»
Джанни Кваранта. «Травиата»
Виктор Амельченков. «Небывальщина»
Дю Юань. «Красный гаолян»
Бен Ван Ос, Ян Рульфс. «Повар, вор, его жена и ее любовник»
Рустам Хамдамов. «Анна Карамазофф»
Цяо Юпинь, Донг Юмяо. «Зажги красный фонарь»
Бен Ван Ос, Ян Рульфс. «Книги Просперо»
Кристофер Хоббс, Рик Айрз. «Эдуард II»
Жан Рабас. «Город пропавших детей»

Также отдельно приведены имена **Александра Траунера, Данте Феррети, Данило Донати, Евгения Енея, Бориса Бланка.**

«Ночи Кабирии»

«Шербурские зонтики»

«Время цыган»

Дмитрий Шостакович. «Новый Вавилон»
Исаак Дунаевский. «Дети капитана Гранта»
Исаак Дунаевский. «Цирк»
Сергей Прокофьев. «Александр Невский»
Сергей Прокофьев. «Иван Грозный»
Исаак Дунаевский. «Весна»
Антон Карас. «Третий человек»
Нино Рота. «Ночи Кабирии»
Бернард Херрман. «Психо»
Андрей Петров. «Я шагаю по Москве»
Нино Рота. «8 $^{1}/_{2}$»
Дмитрий Шостакович. «Гамлет»
Мишель Легран. «Шербурские зонтики»
Вячеслав Овчинников. «Андрей Рублев»
Чарлз Чаплин. «Графиня из Гонконга»
Борис Мокроусов. «Неуловимые мстители»
Андрей Петров. «Берегись автомобиля»
Александр Зацепин. «Кавказская пленница»
Нино Рота. «Ромео и Джульетта»
Морис Жарр. «Гибель богов»
Эннио Морриконе. «Дело гражданина вне всяких подозрений»
Гия Канчели. «Не горюй!»
Олег Каравайчук. «Долгие проводы»
Тариэл Бакурадзе. «Жил певчий дрозд»
Альфред Шнитке. «Спорт, спорт, спорт»
Нино Рота. «Рим»
Нино Рота. «Амаркорд»
Исаак Шварц. «Звезда пленительного счастья»
Нино Рота. «Казанова Феллини»
Бернард Херрман. «Таксист»
Евгений Дога. «Мой ласковый и нежный зверь»
Андрей Петров. «Осенний марафон»
Альфред Шнитке. «Восхождение»
Эдуард Артемьев. «Охота на лис»
Алексей Рыбников. «Вам и не снилось»
Збигнев Прейснер. «Декалог»
Филипп Гласс. «Повакацци»
Майкл Наймен. «Повар, вор, его жена и ее любовник»
Антонио Бандаламенти. «Твин Пикс»
Горан Брегович. «Время цыган»
Збигнев Прейснер. «Три цвета»

Ответы на этот вопрос порождают неизбывную ностальгию — где то золотое время, когда музыку для кино писали Шостакович или Прокофьев? Да что Прокофьев (или, скажем, Шнитке) — увы, мастерство Рыбникова и то остается ныне совершенно невостребованным. Ныне музыкальный ряд фильма, score становится все более расчетливым, нацеленным на вероятное автономное существование на лазерных дисках, поэтому в американских фильмах обязательно присутствие песни на титрах (мыслимое в авторском европейском кино разве что в форме интеллектуального стёба), а такая установка ставит режиссера в неожиданную зависимость от текущих требований рынка рок-музыки. Отсюда в качестве композиторов Элтон Джон («Король Лев»),

Питер Гэбриел («Birdy», «Последнее искушение Христа») или Вангелис («1492»). Впрочем, ни тот, ни другой, ни третий (словно чтобы сделать приятно отечественному шлягермейкеру Зацепину) не упомянуты авторами анкеты. Вообще упомянуты скорее исключения из правил, что понятно: проявления «высокой кинематографической моды» в киномузыке — редкость, и имена, добившиеся элитарной популярности, тут же становятся нарасхват (например, Брегович, бывший соприятель Кустурицы по юношеской рок-команде, — он назван как композитор этого югославского гения, хотя уже написал score к «Королеве Марго»).
Огорчает отсутствие Таривердиева и Серра, Пахмутовой («Три тополя на Плющихе»), Миклоша Роши, Косма, а также Рустикелли, Делерю Грузина, Теодоракиса и — что особенно печально — Димитрия Тёмкина. Всех победил и обошел Нино Рота, которому нынче достойную замену нашли в модном минималисте Майкле Наймене и Збигневе Прейснере. Последний придал шикарным космополитическим мелодрамам Кесьлёвского еще больший чувственный блеск, хотя его простые фортепьянные аккорды к «Декалогу» были скромнее и мудрее. Впрочем, в музыке, как нигде, все решает вкус.

ЗВУК

«Окраина»

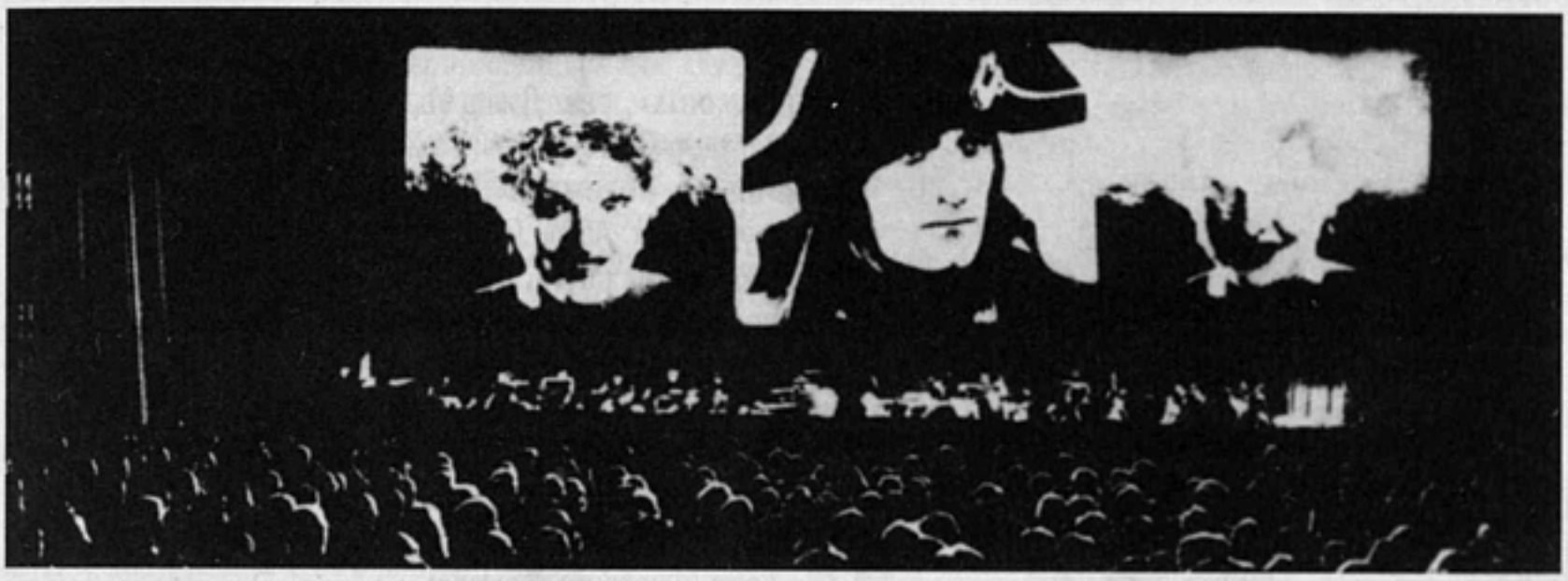
«Апокалипсис сегодня»

Леонид Оболенский, Николай Озорнов. «Окраина» (реж. Б.Барнет)
Владимир Богданкевич, Борис Вольский. «Иван Грозный» (реж. С. Эйзенштейн)
Николь Ведрес. «Париж, 1900» (реж. Н.Ведрес)
Игорь Скиндер. «Короткие встречи» (реж. К.Муратова)
Яков Харон. «Дневные звезды» (реж. И.Таланкин)
Гордон Макколэм, Джон Брама-второй. «Дочь Райана» (реж. Д.Лин)
Тенгиз Нанобашвили, Михаил Нижарадзе, Отар Гегечкори. «Жил певчий дрозд» (реж. О.Иоселиани)
Семен Литвинов. «Солярис» (реж. А.Тарковский)
Оскар Де Арканджелис. «Амаркорд» (реж. Ф.Феллини)
Нина Авраменко. «В бой идут одни «старики» (реж. Л.Быков)
Уолтер Мерч, Артур Рочистер. «Разговор» (реж. Ф.Ф.Коппола)
Сирил Коллик. «Профессия: репортер» (реж. М.Антониони)
Ричард Беггз, Марк Бергер, Нэт Боксер, Уолтер Мерч. «Апокалипсис сегодня» (реж. Ф.Ф.Коппола)
Дьёрдь Пинтер. «Венгерская рапсодия» (реж. М.Янчо)
Валентин Бобровский. «Несколько дней из жизни И.И.Обломова» (реж. Н.Михалков)
Владимир Персов. «Дни затмения» (реж. А.Сокуров)
Эдит Вассар, Мишель Катонн. «Двойная жизнь Вероники» (реж. К.Кесьлёвский)
Ли Ланхуа. «Зажги красный фонарь» (реж. Ч.Имоу)
Крис Уайэтт, Ширли Шоу. «Книги Просперо» (реж. П.Гринуэй)
Марвин Блэк, Маркус Трэвиус. «Синева» (реж. Д.Джармен)
Джон Джост, Анн Мари Мигель. «Ловушка» (реж. Д.Джост)
Джефф Уоттс, Роберт Бата. «Прирожденные убийцы» (реж. О.Стоун)

Также отмечено звуковое решение «Декалога» (реж. К.Кесьлёвский) и фильмов Паоло и Витторио Тавиани

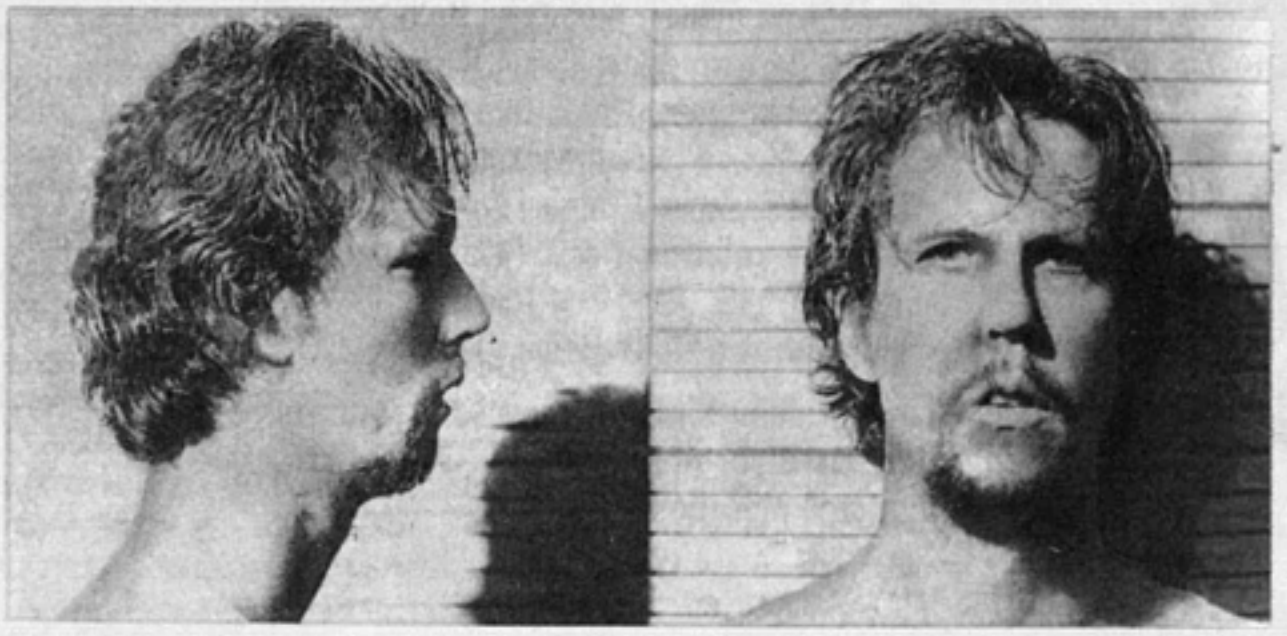
Набор картин, названных по данному вопросу, поистине хорош и не вызывает желания выискивать пробелы. Они, разумеется, есть. Но диапазон от «Окраины» до «Амаркорда», от «Апокалипсиса...» до «Декалога», от «Профессии: репортер» до «Дней затмения» тем не менее образует мощный звуковой континуум, в котором существенно не хватает, быть может, лишь клекота «Птиц» Хичкока и природных голосов «Загородной

прогулки» Ренуара... Отдадим должное завидной интуиции анкетируемых — ведь параметры отечественных кинозалов (включая и элитарные площадки типа Дома кинематографистов в Москве) акустически оборудованы почти по-люмьеровски, если сравнивать их с рядовым залом любого западного кинотеатра, поэтому изыски современных звукозаписывающих технологий остаются на отечественных фестивалях недоступными даже для специалистов. К тому же все эти изыски даже в хороших залах усердно заглушаются трескотней синхронного перевода.



«Наполеон»

Один из самых каверзных вопросов дал весьма симптоматичные ответы. Из советской классики сюда вошли только «Стачка» и «Броненосец...», «Потомок Чингисхана», работы Эсфири Шуб и «Обыкновенный фашизм». Упомянуты также фильмы Киры Муратовой и «Свой среди чужих...» Михалкова. Редкая категория, в которой никак не представлен кинематограф Тарковского: он,



«Ловушка»

как и Висконти, не считается «мастером монтажа». Практически не присутствует в анкете кинематограф, для которого монтаж — средство обострения сюжета, именно это свойство легло в основу всех «жестоких» киножанров от хичкоковских триллеров до последних сверхскоростных боевиков Спилберга, Кэмерона или Верхувена. Исключением, впрочем, является «Крепкий орешек» — любимый фильм Дениса Горелова. Кстати, парадоксально присутствие здесь (по воле Инны Соловьевой?)

единственного фильма Хичкока «Веревка», в котором монтаж в его традиционном понимании, как известно, был уничтожен саркастичным маэстро.

Среди упомянутых зарубежных картин преобладают модные и знаменитые, преимущественно 60—80-х годов. Блистательно отсутствует почти вся высокая классика. А единственным иностранным «персоналием» среди монтажеров выступает неутомимый Руджеро Мастроянни, имя которого примелькалось в титрах еще и благодаря своей звучности.

«Хиросима, моя любовь»

«Европа»

«Нетерпимость», реж. Дэвид Уорк Гриффит
«Стачка», реж. Сергей Эйзенштейн
«Броненосец «Потемкин», реж. Сергей Эйзенштейн
«Наполеон», реж. Абель Ганс
«Потомок Чингисхана», реж. Всеволод Пудовкин
«По поводу Ниццы», реж. Жан Виго
«Веревка», реж. Альфред Хичкок
«Вечер шутов», реж. Ингмар Бергман
«Пепел и алмаз», реж. Анджей Вайда
«Хиросима, моя любовь», реж. Ален Рене
«На последнем дыхании», реж. Жан-Люк Годар
«8 $^{1}/_{2}$», реж. Федерико Феллини
«Мюриэль, или Время возвращения», реж. Ален Рене
«Обыкновенный фашизм», реж. Михаил Ромм
«Долгие проводы», реж. Кира Муратова
«Соломенные псы», реж. Сэм Пекинпа
«Свой среди чужих, чужой среди своих», реж. Никита Михалков
«Свадьба», реж. Роберт Олтмен
«Фавориты луны», реж. Отар Иоселиани
«Синий бархат», реж. Дэвид Линч
«Крепкий орешек», реж. Джон Мактирнен
«Декалог», реж. Кшиштоф Кесьлёвский
«Сад», реж. Дерек Джармен
«Высокие каблуки», реж. Педро Альмодовар
«Европа», реж. Ларс фон Триер
«Любовники с Понт-Нёф», реж. Лео Каракс

Также указаны в качестве лучших режиссеры по монтажу **Эсфирь Шуб, Лев Кулешов** («эффект Кулешова») и **Руджеро Мастроянни**

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОТ ИМЕНИ КРОТА

Увлекаясь почти два десятка лет таким неблагодарным занятием, как справочная кинолитература, я давно уже осознал, что в нашей стране факты зачастую воспринимаются не только как что-то второстепенное, несносное, возмущающее, но даже и опасное! Разумеется, Незнайка нам милее Знайки, которого все готовы дружелюбно называть «ходячей энциклопедией», хотя в этом определении слышится нечто противоестественное — будто это «живой труп». Знатока, постоянно попрекающего коллег глупыми ляпсусами и грубейшими, непрофессиональными ошибками, принято считать большим оригиналом, деревенским сумасшедшим. Рискуя заслужить неодобрение из-за примитивного толкования фразы из Экклезиаста, я все же замечу, что истина «И кто умножает познания, умножает скорбь» как нельзя лучше передает ощущение фанатика точных сведений и фильмографических изысканий, бесполезно пытающегося призвать коллег хотя бы к элементарному соблюдению простого правила: «Лучше промолчать или как-то хитро выкрутиться из затруднительного положения, но не говорить то, чего не знаешь и в чем не уверен». Конечно, кто из нас не без греха — порой заблуждаешься именно по неведению. Но было бы честнее всегда признаваться в собственных просчетах, а не вставать в позу обиженного и не принимать каждое замечание в качестве злонамеренного покушения на твой, безусловно, весомый и не подлежащий сомнению авторитет.

Помню, как после выхода нового «Кинословаря»[1] летом 1986 года (вот уже и почти десять лет пролетели незаметно!) я слышал множество удивленных и раздраженных реплик: «Но ведь там полно ошибок!» Однако в ответ на просьбу назвать что-то конкретно, критикующий чаще всего терялся: «Да сколько угодно! Все и не упомнишь». Между тем, принимая участие в подготовке этого издания и прочитав его на предварительных стадиях от корки до корки, кажется, шесть раз и внося необходимые поправки, я с изумлением обнаруживал по выходу тома в свет, а теперь — тем более массу досадных оплошностей и неточностей. Но считаю это вполне закономерным явлением. Все дело в том, что, издавая подобные киноэнциклопедии в лучшем случае раз в 20 лет (значит, следующий «Кинословарь» нам надо ждать где-нибудь в 2006 году!), а не ежегодно, мы сами изначально программируем их ущербность и ошибочность. Потому что при налаженной системе выпуска справочной кинолитературы можно было бы не только моментально реагировать на изменение кинематографической конъюнктуры (не в плане идеологического и политического соответствия исторической ситуации, а как раз в целях поспевания за вечно меняющимся кинопроцессом), но и с легкостью исправлять допущенные просчеты, вносить полезные коррективы.

На самом деле, доминируют две тенденции в отношении к справочным киноизданиям и шире — к фактам вообще. Одним, что называется, глубоко наплевать на точность сведений. В одном ряду оказываются и неграмотные обозреватели «Московского комсомольца» и прочих некинематографических газет и журналов, рождающие редкостные по комизму перлы (надо бы когда-нибудь провести конкурс на самую смешную глупость в области киноинформации!), и, что обиднее, те, кто вроде бы обязан быть более-менее знающим профессионалом — например, издатели кинофестивального выпуска «Фести-вести» или устроители церемонии запуска шаров с портретами умерших деятелей отечественного и мирового кинематографа. Троих похоронили раньше времени — Фрэнка Синатру, Робера Брессона, Дину Дурбин. Об этом написали только в «Семи днях», и какая-то телезрительница позвонила в программу «Времечко» по поводу Синатры. В прежнюю эпоху за подобный прокол «горе-знатоков» кого-нибудь наверняка наказали бы по партийной линии — сейчас же все устроители Московского фестиваля, напротив, чувствуют себя по-брежневски «глубоко удовлетворенными».

А с другой стороны, несмотря на слом советской системы и утрату как бы государственной монополии на истину во всем, даже в скупых фильмографических трудах, по-прежнему есть «охранные специалисты», не терпящие существования кого-либо другого, посмевшего что-то знать. Раньше все было проще. ВНИИ киноискусства присылал в редакцию бумагу относительно того, что даже в справочнике «Режиссеры мирового кино», где просто перечисляются названия фильмов, не должны присутствовать такие режиссеры, как Марко Феррери, Лилиана Кавани, Коста-Гаврас, Сэм Пекинпа, Нагиса Осима (и т.д. — список намного длиннее), поскольку они снимают антисоциалистическое или антигуманное кино. И нельзя вовсе, словно этих картин и нет в природе, упоминать без идеологически выдержанных комментариев «Доктора Живаго», «Кремлевское письмо», «Анастасию», «Человека из железа» и т.п. То есть голый факт без гневной оценки считался чуть ли не миной замедленного действия.

Цензурирование же «Кинословаря» — особая тема, достойная пера и сатирика, и ученого-психоаналитика. Работа над изданием велась в течение пяти лет — с 1981-го по 1986 год, которые как раз относятся к так называемой «эпохе расцвета застоя». Конечно, жаль, что выпуск «Кинословаря» не затянулся еще на год — тогда бы он был менее одиозным в оценке ряда фильмов и даже целых кинематографий (прежде всего польской, чешской и венгерской). Но в первой половине 80-х годов ужесточение партийного диктата сочеталось с крайней растерянностью и хаосом в головах всех аппаратчиков — от ЦК до Госкино. Желание хотя бы по-хрущевски «показать всем творцам кузькину мать» приводило порой к откровенно комическим результатам. Например, в идеологическом отделе и секторе кино ЦК КПСС, а ретивее

---

[1] Здесь и далее имеется в виду издание: «Кино. Энциклопедический словарь». М., 1986. — *Прим. ред.*

всего в советском посольстве в ЧССР требовали запрета на всякое упоминание имен режиссеров «пражской весны». Статья «Чехословацкая киннематография» (особенно фрагмент о 60–70-х годах) переписывалась несколько раз, одни филиппики сменяли другие, а в это время Филипп Ермаш, будучи председателем Госкино СССР, почему-то проглядел факт представления в конкурс очередного Московского кинофестиваля нового фильма одного из ренегатов — Штефана Угера. И — о, ужас! — никто потом не воспротивился присуждению ему серебряного приза. От редакции «Кинословаря» в категорической форме требовали изъятия справки об Угере именно в тот момент, когда картину режиссера награждали премией не в далеком Лос-Анджелесе, а по соседству со Старой площадью, в концертном зале «Россия». Поистине правая рука не ведала, что творила левая.

Милош Форман после долгих баталий был оставлен только при условии, что он будет охарактеризован как американский режиссер (а в это же время непоследовательные чехи, сами настаивающие на такой формулировке, позволили Форману снимать в Праге «Амадея»). Мало кто знает, что куцая и порой обидная статья об Анджее Вайде находится в тексте «Кинословаря» исключительно благодаря упрямству редакции театра и кино издательства «Советская энциклопедия» и безалаберности в верхах, где все-таки утратили «сталинскую бдительность» на стадии сдачи «Кинословаря» в печать и не углядели идеологическую диверсию непокорных сотрудников. В ежегодно переиздаваемом «Энциклопедическом словаре» тогда перестраховались, выбросив справку о Вайде, и, не зная о существовании еще и Ладислава Вайды (впрочем, он не так уж и известен), были вынуждены спешно заткнуть дырку в верстке сведениями о том, что имеется на свете... дикорастущее растение вайда! Так же случайно в окончательный вариант «Кинословаря», как говорится, «дуриком» попал и Андрей Тарковский, которого там просто не должно было быть по велению свыше, — неспроста еще в «Зеркале» сам режиссер в каком-то смысле предсказал в сцене в типографии, что есть люди, которые будут бояться, и есть те, которые будут работать.

Помимо Нелли Гаджинской, отчаянно бившейся за каждую спорную кандидатуру, надо назвать ныне уже покойного Иосифа Иосифовича Моравека, заведующего редакцией, человека деликатного, уступчивого и законопослушного, но и прислушивавшегося к настойчивым противоположным мнениям и в ряде случаев по-фронтовому рисковавшего своим партбилетом. А некоторые облаченные властью в сфере кино или имевшие доступ к начальству в качестве видных деятелей и признанных референтов почти не вступались за справедливость в анекдотических ситуациях, когда требовалось «уравновесить по объему», к несчастью, близко друг от друга оказавшиеся материалы о Борисе Андрееве и Микеланджело Антониони, Кларке Гейбле и Сергее Герасимове, Льве Кулиджанове и Гари Купере, Райнере Вернере Фасбиндере и Наталье Фатеевой. Ныне кто-то из оставшихся с краю и не вмешавшихся сам отодвинут на обочину (поэтому и не стоит сводить счеты, упоминая фамилии).

Во избежание кривотолков обязан заявить, что справочные киноиздания, по-моему, должны быть или персональными (я сам наслушался упреков по поводу выбора кандидатур для своих справочников по режиссерам советского и зарубежного кино), или действительно всеобъемлющими и коллективными. Промежуточная версия изначально лишена и личного подхода, и полноты охвата.

Но предлагаемый мною по настоятельной просьбе Петра Шепотинника (ради уважения к нему я и согласился это сделать) реестр «великолепной пятерки фестивалей» — Венеции, Канна, Берлина, Локарно и Москвы — был составлен с колоссальными усилиями. Перечень всех награжденных, на самом деле, намного длиннее — я привожу лишь игровые полнометражные фильмы (исключение сделано только для анимационных, документальных и научно-популярных лент, участвовавших в основном конкурсе) и имена их создателей, которые получили призы так называемого большого жюри. Отсутствуют обладатели различных дипломов, удостоившиеся особых упоминаний, а также отмеченные всевозможными кинематографическими и общественными премиями, в том числе и ФИПРЕССИ, так как их вручают отдельно созданные жюри и сторонние организации. В том случае, если картина имела разные названия или демонстрировалась в нашем прокате под названием, отличающимся от оригинального, это специально оговорено. Если год показа ленты на фестивале и год ее создания отличаются на несколько лет, об этом сообщается дополнительно. Ряд стран упомянуты для краткости в аббревиатурной версии (США — Соединенные Штаты Америки, ЮАР — Южно-Африканская Республика, ФРГ — Федеративная Республика Германия, ГДР — Германская Демократическая Республика, НРБ — Народная Республика Болгария, ВНР — Венгерская Народная Республика, СРР — Социалистическая Республика Румыния, СФРЮ — Социалистическая Федеративная Республика Югославия, ПНР — Польская Народная Республика, ЧССР — Чехословацкая Социалистическая Республика, ДРВ или СРВ — Демократическая или Социалистическая Республика Вьетнам, КНДР — Корейская Народно-Демократическая Республика, КНР — Китайская Народная Республика). По сравнению с уже опубликованными ранее справочными материалами о рассматриваемых фестивалях все же внесены порой существенные дополнения и уточнения. Перепроверяя данные и сравнивая факты из разных источников, я подчас оказывался в тупике, не зная, кому верить.

Кинематограф — молодое (по сравнению с другими) искусство, но и оно требует архивного подхода к изучению его прошлого и настоящего. А кинематографисты чаще всего беспечные люди, как и все творцы, не склонные «над рукописями трястись». Однако и скучный перечень лауреатов кинофестивалей может дать немало пищи для размышлений тому, кто пытлив умом. Вслед за летописью наступает пора для анализа. Век кино нуждается не только в бездумных праздниках, но и в кропотливых исследованиях. Хочется быть не стрекозой, а муравьем. Или кротом, упорно роющим свой тоннель под землей, как в фильме «Двадцатый век» Бернардо Бертолуччи. Питера Богдановича обозвали «синематечной крысой», Квентина Тарантино — «синефагом». Я предпочел бы остаться в «кустурицевском подполье», считая себя «кинокротом». Кстати, отличный образ критика, который видит только во тьме кинозала и не желает выходить наружу.

Сергей Кудрявцев

Анекдоты

В 1912 году Адольф Цукор нанял Эдвина Портера ставить для «Феймос Плейерс» по шесть картин в год.
– Во всем мире не сыщется столько актеров, – сказал Портер.

Отправившись посмотреть «Скрипичного мастера из Кремоны» – один из своих первых фильмов, – Мэри Пикфорд натолкнулась на жесткие требования закона.
«Я гордо подплыла к кинотеатру, упиваясь сознанием того, что я настоящая кинозвезда, зарабатывающая пять долларов в день! Я помедлила перед рекламным плакатом, наслаждаясь собственным изображением, а потом, спустившись с небес на землю, подошла к кассе и протянула монетку.
– Ишь, чего захотела, красавица! До шестнадцати лет сюда нельзя, – рявкнул кассир.
Спорить было бесполезно. И я ушла – увядшая лилия. Я была уже достаточно взрослой, чтобы сниматься в кино, но еще слишком маленькой, чтобы его смотреть!»

СПИСОК КУДРЯВЦЕВА

Московский кинофестиваль

Впервые проводился в 1935 году. По сути, уже другой фестиваль был возобновлен в 1959 году. Он проводился по нечетным годам, с 1995 года объявлен ежегодным. В разные годы вручались Большие и золотые призы (причем золотые медали и премии 1959 – 1967 годов нельзя приравнивать к золотым призам 1969 – 1987 годов, которые были уже главными по значению). Также присуждались серебряные медали и премии, специальные призы, а с 1989 года – «Золотые Георгии».

1935

Главный приз – программа «Ленфильма» (СССР): «Чапаев» (реж. Георгий и Сергей Васильевы), «Юность Максима» (реж. Григорий Козинцев и Леонид Трауберг), «Крестьяне» (реж. Фридрих Эрмлер); *премии* – «Последний миллиардер» (Франция, реж. Рене Клер), программа мультфильмов Уолта Диснея (США).

1959

Большой приз – «Судьба человека» (СССР, реж. Сергей Бондарчук); *золотые медали* – «Мы – вундеркинды» (ФРГ, реж. Курт Хофман), «Настанет день» (Пакистан, реж. Аеджай Кардар) и «Бегство из тени» (ЧССР, реж. Иржи Секвенс); *серебряные медали* – актеры Венчислав Глинский, Бронеслав Павлик и Александр Севрук («Орел», ПНР); *актриса* – Пурэвийн Цэвэлсурен («Посланец народа», МНР); *оператор* – О Ун Тхак («Сказание о девушке Чун Хян», КНДР); *за технический прогресс в кинопроизводстве* – «Новая история старого солдата» (КНР, реж. Шэнь Фу – позднее сведения об этом и других китайских фильмах вымарывались даже из справочных изданий); *композитор* – Вильят Хан («Музыкальная комната», Индия); *режиссер* – Льюис Гилберт за работу с юными актерами («Крик с улицы», Великобритания)

1961

Большой приз – «Голый остров» (Япония, реж. Канэто Синдо) и «Чистое небо» (СССР, реж. Григорий Чухрай);

«8 ½», реж. Федерико Феллини

специальная золотая премия – «Все по домам» (Италия, реж. Луиджи Коменчини); *золотые призы* – «Профессор Мамлок» (ГДР, реж. Конрад Вольф) и «Как молоды мы были» (НРБ, реж. Бинка Желязкова); *серебряные премии* – «Альба Регия» (ВНР – СССР, реж. Михай Семеш), «Жажда» (в советском прокате – «Бурные годы», СРР, реж. Мирча Дрэган) и «Привидения в замке Шпессарт» (ФРГ, реж. Курт Хофман); *актеры* – Питер Финч («Процесс над Оскаром Уайльдом», Великобритания) и Бамбанг Херманто («Борцы за свободу», Индонезия); *оператор* – Богуслав Лямбах («Сегодня ночью погибнет город», ПНР); *художник-декоратор* Билли Констэбл и *художник по костюмам* Тэрен Морган («Процесс над Оскаром Уайльдом»)

1963

Большой приз – «8 ½» (Италия – Франция, реж. Федерико Феллини), *золотые премии* – «Козара» (СФРЮ, реж. Велько Булайич) и «Испорченная девчонка» (Япония, реж. Кирио Ураяма); *серебряные призы* – «Порожний рейс» (СССР, реж. Владимир Венгеров), «Рассказы в поезде» (ВНР, реж. Тамаш Реньи), «Черные крылья» (ПНР, реж. Эва и Чеслав Петельские); *режиссер* – Франк Байер («Голый среди волков», ГДР); *актер* – Стив Маккуин («Большой побег», США); *актриса* – Сучитра Сен («Брачный круг», Индия); *оператор* – Йорген Ков («Милое семейство», Дания); *другие серебряные премии* – «Ты Хау» (ДРВ, реж. Фам Ки Нам) и «Лупень 29» (СРР, реж. Мирча Дрэган).

1965

Большой приз – «Война и мир» (СССР, реж. Сергей Бондарчук) и «Двадцать часов» (ВНР, реж. Золтан Фабри); *золотые премии* – «Небо над головой» (Франция, реж. Ив Чампи), «Покушение» (ЧССР, реж. Иржи Секвенс); *специальный золотой приз* – Валерио Дзурлини, «Солдатские девки» («Они шли за солдатами», Италия –

Здесь и далее за редким исключением редакция оставляет без изменения перевод названий и написание имен, принятые С. Кудрявцевым. – *Прим. ред.*

СФРЮ — Франция — ФРГ); *серебряные премии* — «Три шага по земле» (ПНР, реж. Ежи Гофман и Эдвард Скужевский), «Большие гонки» (США, реж. Блейк Эдвардс); *актер* — Серго Закариадзе («Отец солдата», СССР); *актриса* — София Лорен («Брак по-итальянски», Италия — Франция), *призы* — «Такой молодой мир» (Алжир, реж. Жак Шарби), «Приключения Вернера Хольта» (ГДР, реж. Иоахим Кунерт), «Вула» («Разрешение на брак», НРБ, реж. Никола Корабов); *режиссер* Йон Попеску-Гопо («Если бы я был белым арапом», СРР); *оператор* — Томислав Пинтер («Прометей с острова Вишевице», СФРЮ).

1967

Большой приз — «Журналист» (СССР, реж. Сергей Герасимов) и «Отец» (ВНР, реж. Иштван Сабо); *золотая специальная премия* — «Отклонение» (НРБ, реж. Гриша Островский и Тодор Стоянов); *золотой приз* — «В сельве нет звезд» (Перу, реж. Армандо Роблес Годой); *серебряная специальная премия* — «Романс для корнета» (ЧССР, реж. Отакар Вавра); *серебряные призы* — «Вестерплатте» (ПНР, реж. Станислав Ружевич), «Операция «Святой Януарий» (Италия, реж. Дино Ризи), «Большая белая надежда» (Япония, реж. Сацуо Ямамото) и «Подопечный» («Карьера авантюриста», СФРЮ, реж. Владан Слиепчевич); *актер* — Пол Скофилд («Человек на все времена», Великобритания); *актрисы* — Сэнди Деннис («Вверх по лестнице, ведущей вниз», США) и Грюнет Мольвиг («Принцесса», Швеция).

1969

Золотые призы — «Люсия» (Куба, реж. Умберто Солас), «Серафино» (Италия, реж. Пьетро Джерми) и «Доживем до понедельника» (СССР, реж. Станислав Ростоцкий); *специальная премия* (посмертно) — Иван Пырьев («Братья Карамазовы», СССР); *специальные призы* — Кэрол Рид («Оливер!», Великобритания) и «Дневник немецкой женщины» (ГДР, реж. Аннели и Андре Торндайк); *серебряные премии* — «Время развлечений» (Франция, реж. Жак Тати) и «Когда слышишь колокола» (СФРЮ, реж. Антун Врдоляк); *актеры* — Рон Муди («Оливер!») и Тадеуш Ломницкий («Пан Володыевский», ПНР); *актрисы* — Ирина Петреску, «Женщина на один сезон» («Всего один месяц», СРР) и Анна Мария Пиккио («Узкая полоска неба», Аргентина).

1971

Золотые призы — «Признание комиссара полиции прокурору республики» (Италия, реж. Дамиано Дамиани), «Обнаженные девятнадцатилетние» («Сегодня жить, умереть завтра», Япония, реж. Канэто Синдо), «Белая птица с черной отметиной» (СССР, реж. Юрий Ильенко); *золотая премия за творчество* — Анджей Вайда («Березняк», ПНР); *специальные призы* — «Гойя» (ГДР — СССР, реж. Конрад Вольф) и «Дни воды» (Куба, реж. Мануэль Октавио Гомес), *серебряные премии* — «Эмитай» (Сенегал, реж. Усман Сембен), «Ключ» (ЧССР, реж. Владимир Чех), «В семье» (Бразилия, реж. П.В. Порто); *актеры* — Даниэль Ольбрыхский («Березняк») и Ричард Хэррис («Кромвель», Великобритания); *актрисы* — Ада Роговцева («Салют, Мария!», СССР) и Идалия Анреус («Дни воды»).

1973

Золотые призы — «Это сладкое слово — свобода!» (СССР, реж. Витаутас Жалакявичюс), «Любовь» (НРБ, реж. Людмил Стайков) и режиссер Стенли Крамер («Оклахома как она есть»); *специальные премии* — «Убийство Маттеотти» (Италия, реж. Флорестано Ванчини), «Сутьеска» («Пятое наступление», СФРЮ, реж. Стипе Делич), «Те годы» (Мексика, реж. Фелипе Касальс); *серебряные призы* — «Фотография» (ВНР, реж. Пал Золнаи), «Коперник» (ПНР — ГДР, реж. Эва и Чеслав Петельские), «Покушение» («Похищение в Париже», Франция — Италия — ФРГ, реж. Ив Буассе); *актеры* — Серхио Каррьери («Человек из Майсинику», Куба) и Рамаз Чхиквадзе («Саженцы», СССР); *актрисы* — Ча Жанг («17-я параллель: дни и ночи», ДРВ) и Ингерид Вардлунд («Свадьба Лины», Норвегия).

1975

Золотые призы — «Земля обетованная» (ПНР, реж. Анджей Вайда), «Дерсу Узала» (СССР — Япония, реж. Акира

КИНО ОТ ГИННЕССА

ИЗВЛЕЧЕНИЯ ИЗ «НОВОЙ КНИГИ РЕКОРДОВ ГИННЕССА ПО КИНО» ПЭТРИКА РОБЕРТСОНА

ЧАСТЬ I

Афиша одного из первых сеансов «Витоскопа» (конструктор — Томас Алва Эдисон)

Книга издана в 1993 году, поэтому некоторые факты на данный момент являются неполными. Впрочем, по ходу знакомства с приводимыми сведениями в процессе их произвольного выбора специально для журнала «Искусство кино» в ряде случаев публикатор не смог удержаться от собственных комментариев, которые необходимы для прояснения некоторых вопросов и в тексте выделены курсивом.

Куросава) и «Мы так любили друг друга» (Италия, реж. Этторе Скола), *специальные премии* — Золтан Фабри, «141 минута из «Незавершенной фразы» («Незавершенная фраза», ВНР) и «Год затмения солнца» (МНР, реж. Жамьянгийн Бунтар); *серебряные призы* — «Хор» («30 000!», Индия, реж. Мринал Сен), «У моего брата отличный братишка» (ЧССР, реж. Станислав Стрнад) и «Силы земли» (Перу, реж. Бернардо Ариас); *актеры* — Мигель Бенавидос («Другой Франсиско», Куба), Георги Георгиев-Гец («Крестьянин на велосипеде», НРБ); *актрисы* — Харриет Андерсон («Белая стена», Швеция), Фатима Буамари («Наследие», Алжир).

1977

Золотые призы — «Пятая печать» (ВНР, реж. Золтан Фабри), «Конец недели» (Испания, реж. Хуан Антонио Бардем) и «Мимино» (СССР, реж. Георгий Данелия), *специальные премии* — «Ночь над Чили» (СССР, реж. Себастьян Аларкон и Александр Косарев) и «Рио Негро» (Куба, реж. Мануэль Перес); *серебряные призы* — «Омар» (Алжир, реж. Мерзак Аллуаш), «Бассейн» (НРБ, реж. Бинка Желязкова) и «Тень замков» (Франция, реж. Даниэль Дюваль); *актеры* — Ратко Полич («Идеалист», СФРЮ); *актрисы* — Мари Апик («Тупик», Иран) и Мерседес Каррерас («Сумасшедшие женщины», Аргентина).

1979

Почетный золотой приз — «Да здравствует Мексика!» (СССР, 1931 — 1932, смонтирован в 1979, реж. Сергей Эйзенштейн и Григорий Александров, оператор Эдуард Тиссэ); *золотые премии* — «Христос остановился в Эболи» (Италия — Франция, реж. Франческо Рози), «Семь дней недели» (Испания, реж. Хуан Антонио Бардем) и «Кинолюбитель» (ПНР, реж. Кшиштоф Кесьлёвский); *серебряные призы* — «Барьер» (НРБ, реж. Христо Христов), «Парашурам» (Индия, реж. Мринал Сен) и «Взлет» (СССР, реж. Савва Кулиш); *актеры* — Ульрих Тайн («Антон-волшебник», ГДР) и Велимир (Бата) Живойинович («Момент», СФРЮ); *актрисы* — Ясмина Хлат («Нахля», Алжир) и Дейси Гранадос («Портрет Тересы», Куба).

1981

Золотые призы — «Выжатый человек» (Бразилия, реж. Жоао Батиста Моравис ди Андради), «Опустошенное поле» (СРВ, реж. Нгуен Хонг Шен), «Тегеран-43» (СССР — Франция — Швейцария, реж. Александр Алов и Владимир Наумов); *серебряные премии* — «Временный рай» (ВНР, реж. Андраш Ковач), «Награда» (Норвегия, реж. Бьерн Льен) и «Мутная река» (Япония, реж. Кохэй Огури); *специальные призы* — «Али в стране чудес» (Алжир, реж. Ахмед Рашди), «Йо-хо-хо!» (НРБ, реж. Зако Хеския), «Эта минута, этот миг» (ЧССР, реж. Иржи Секвенс) и «Сезон мира в Париже» (СФРЮ — Франция, реж. Предраг Голубович); *актеры* — Карл Меркатц («Бокерер», Австрия), Тито Хунчо («Пограничники», Куба) и Роман Вильхельми («Ночная бабочка», ПНР); *актрисы* — Мерседес Сампьетро («Гари Купер, который на небесах», Испания) и Маягозель Аймедова («Дерево Джамал», СССР).

Среди прочих технических достижений Дэвиду Уорку Гриффиту приписывают и изобретение крупного плана, хотя иногда это считают заслугой его оператора, Билли Битиера. Не всем оно пришлось по душе. Впервые увидев на просмотре крупный план актера, финансисты были потрясены.
– Это убийство. Ну слыханное ли дело, лицо есть, а ног не видно?
– Но в музеях полно шедевров, которые представляют собой не что иное, как крупные, приковавшие к себе внимание лица, – возразил Гриффит. – Если лица достаточно, чтобы сказать все, что мне нужно, зрители и думать забудут про руки, ноги, легкие и печень.
Генри Марвин, шеф Гриффита на студии «Байограф», выразился еще более резко:
– Мы заплатили за то, чтобы смотреть на актера целиком, мистер Гриффит. Так и покажите нам всего актера.

1983

Золотые призы — «Амок» (Марокко — Гвинея — Сенегал, реж. Сухейль Бен Барка), «Альсино и Кондор» (Никарагуа — Куба — Мексика — Коста-Рика, реж. Мигель Литтин) и «Васса» (СССР, реж. Глеб Панфилов); *специальные премии за творчество* — Альберто Сорди («Я знаю, что ты знаешь, что я знаю», Италия) и Робер Оссейн («Отверженные», Франция); *серебряные призы* — «Равновесие» (НРБ, реж. Людмил Кирков), «Доктор Фаустус» (ФРГ, реж. Франц Зайтц) и «На асфальте коней

Самое первое

Открытия в кинематографе

Первый фильм был снят при помощи кинокамеры французом Луи Эме Огюстеном Ле Принсом (1842 – 1890?) в ноябре 1888 года в Великобритании и состоял из двух фрагментов: в первом – 10 – 12 картинок в секунду, во втором – 20 картинок в секунду.

Первый открытый кинопоказ состоялся 22 мая 1891 года в лаборатории Томаса Алвы Эдисона (1847 – 1931) в Уэст-Орэндж (штат Нью-Джерси, США); на нем присутствовали 147 делегаток Национальной федерации женских клубов.

Первый коммерческий кинопоказ прошел в кинетоскопном зале Холлэнд Браверс на Бродвее в Нью-Йорке 14 апреля 1894 года – за 25 центов показывали 5 фильмов. За первые дни было собрано 120 долларов и просмотры посетили 500 человек.

Первый фильм, открыто показанный на экране, – «Выход рабочих с завода Люмьер» (снят Огюстом и Луи Люмьер в августе или сентябре 1894 года в Лионе, демонстрировался 22 марта 1895 года в доме на улице Ренн в Париже перед членами Общества содействия национальной индустрии).

Первый фильм, показанный на экране перед публикой за плату, – четырехминутный фильм о боксерском поединке Янга Гриффо и Чарлза Барнетта, демонстрировавшийся 20 мая 1895 года в доме на Бродвее в Нью-Йорке (снят фирмой «Ламбда К°.», основанной майором Вудвиллом Лэтэмом).

Первый платный показ на экране в Европе – 1 ноября 1895 года в Зимнем саду в Берлине (устроен Максом и Эмилем Складановскими). Первые регулярные показы фильмов для публики за плату начались с 28 декабря 1895 года, когда братья Люмьер организовали просмотр в Гран кафе на бульваре Капуцинок в Париже.

пасла» (ЧССР, реж. Штефан Угер); *актеры* — Виргилиуш Грынь («Героическая пастораль», ПНР) и Еси Като («Родина», Япония); *актрисы* — Джуди Дэвис («Зима наших надежд», Австралия) и Джессика Лэнж («Фрэнсис», США — Великобритания); *приз* — «Тень земли» (Тунис, реж. Тайеб Лухиши).

1985

Золотые призы — «Иди и смотри» (СССР, реж. Элем Климов), «Армейская история» (США, реж. Норман Джуисон) и «Конец девяти» (Греция, реж. Христос Шопахас); *серебряные премии* — «Чудо невиданное» (СФРЮ, реж. Живко Николич), «Женщина в шляпе» (ПНР, реж. Станислав Ружевич) и «Семена мести» (Бразилия, реж. Зелито Виана); *специальные призы* — «Адский поезд» (Франция, реж. Роже Анен), «Суть» (Индия, реж. Махеш Бхатт) и «На пороге жизни» (Норвегия, реж. Лейф Эрлсбо); *актеры* — Ларс Симонсен («Верность, надежда и любовь», Дания) и Детлеф Кюгов («Водцек», ФРГ); *актрисы* — Юли Башти («Красная графиня», ВНР) и Че Ын Хи («Соль», КНДР).

1987

Золотой приз — «Интервью» (Италия, реж. Федерико Феллини); *специальные премии* — «Курьер» (СССР, реж. Карен Шахназаров), «Герой года» (ПНР, реж. Феликс Фальк); *актер* — Энтони Хопкинс («Чаринг Кросс Роуд, 84», Великобритания); *актриса* — Доротья Удварош («Целую, мама», ВНР).

1989

Золотой приз — «Похитители мыла» (Италия, реж. Маурицио Никетти); *специальная премия* — «Посетитель музея» (СССР, реж. Константин Лопушанский); *актер* — Туро Пайала («Ариэль», Финляндия); *актриса* — Кан Су Йен («Вознесись!», Южная Корея).

1991

Золотой приз — «Пегий пес, бегущий краем моря» (СССР, реж. Карен Геворкян); *специальные премии* —

«Иди и смотри», реж. Элем Климов

«Страховой агент» (Канада, реж. Атом Эгоян), «Невесты» (КНР, реж. Ван Цзинь); *актеры* — Мустафа Надаревич и Бранислав Лечич («Бесшумный порох», СФРЮ); *актриса* — Изабель Юппер («Мадам Бовари», Франция).

1993

Золотой приз — «Я — Иван, ты — Абрам» (Франция — Белорусия, реж. Иоланда Зоберман); *специальная премия* — «Барабаниада» (Россия — Франция, реж. Сергей Овчаров); *актер* — Ли Дук Хва («Я буду жить!», Южная Корея); *актриса* — Хюля Авшар («Берлин в Берлине», Турция — ФРГ).

1995

Золотой приз не присужден; *премия за режиссуру* — Режи Варнье («Французская женщина», Франция — Великобритания — ФРГ) и Милан Штайндлер («Спасибо за каждое новое утро», Чехия); *специальный приз* — оператор Лайош Колтаи («Марио и волшебник», ФРГ — Франция — Австрия); *актер и актриса* — Габриель Барилли и Эмманюэль Беар («Французская женщина»).

Первые сюжетные фильмы – «Политый поливальщик» (Франция, 1895, реж. Луи Люмьер), «Казнь королевы Марии Шотландской» (США, 1895, реж. Альфред Кларк).

Первый киносеанс люмьеровской программы в России состоялся 4 мая 1896 года в театре «Аквариум» в Санкт-Петербурге (показ устроен Франсисом Дублье).

Первые съемки в формате 70-*мм* осуществил Берт Эйкрес (Великобритания): 7 – 9 июля 1896 года он снял сцены регаты Хенли.

Первый российский фильм – «Цирковой наездник» (29 сентября 1896 года, снят А.П.Федецким).

Первый фильм в Австралии – «Кубок Мельбурна» (1896, реж. Мариус Сестир).

Первый фильм в Африке – «Съемки движущегося трамвая в Йоханнесбурге» (ЮАР, 1896, реж. Эдгар Хаймен).

Первый поворот кинокамеры – в фильме «Комические встречи в стокгольмском зоопарке» (Германия, 1896, реж. Макс Складановский).

Первый фильм в Азии – «Уличные сцены в токийском Гиндзе» (Япония, 1897, реж. Сиро Асано).

Первый сюжетный фильм в Азии – «Осенняя прогулка в кленовый лес» (Япония, 1897, реж. Сиро Асано).

Первый сюжетный фильм в Австралии – фильм о благословлении Армии спасения (1897, название утрачено).

Первый сюжетный фильм в Латинской Америке – «Дон Хуан Тенорио» (Мексика, 1898, реж. Сальвадор Токсано Барраган).

Первый поворот кинокамеры на 360 градусов – в фильме «Круговая панорама с электровышки» (США, 1901, реж. Эдвин Страттон Поттер).

Первый полнометражный фильм – «История банды Келли» (Австралия, 1906, 1225 метров, стоил 450 фунтов, реж. Чарлз Тейтс).

Первый полнометражный фильм в Европе – «Вундеркинд» (Франция, 1907, 90 минут, реж. Мишель Карре).

Первый сюжетный фильм в Африке – «Жирный Али» (Алжир, 1907, реж. Феликс Мезгиш).

Компания «Юнайтед Артистс» была создана в 1919 году Мэри Пикфорд, Дугласом Фэрбенксом, Чарли Чаплином и Дэвидом Уорком Гриффитом. Услышав об их затее, Ричард Роуленд, президент «Метро», сказал: «Сумасшедшие взяли управление психушкой в свои руки».

Подобно многим афоризмам того времени, это высказывание, возможно, принадлежит Уилсону Мизнеру, который примерно в 1916 году так говорил о первых годах кино: «Это было еще до того, как банкиры взяли власть в свои руки. Тогда обитатели сумасшедших домов сами стояли у кормила, вот только куда они направляли свой корабль – большой вопрос».

Несколько поколений спустя, когда «звезды» получили неограниченную власть в кино, кое-кто из актеров вспомнил о «сумасшедших».

«В кино всегда занимаешься тем, – говорит Джейн Фонда, – за что обычных людей сажают в психушки».

Кинофестиваль в Венеции

Этот фестиваль-долгожитель проводится с 1932 года. Вручаются премии «Золотой лев», а также серебряный и в некоторые годы – бронзовый призы, кроме того – специальные премии «Серебряный лев», Кубок Вольпи за актерские работы и золотые медали (с 1987 года – «Золотые Озеллы») другим создателям фильмов.

1932

Признаны лучшими по опросу среди зрителей: *актриса* – Хелен Хейс («Грех Мадлон Клоде», США), *актер* – Фредрик Марч («Доктор Джекил и мистер Хайд», США), *режиссер* – Николай Экк («Путевка в жизнь», СССР), *самый забавный фильм* – «Свободу нам!» (Франция, реж. Рене Клер), *самый трогательный* – «Грех Мадлон Клоде», *самый оригинальный* – «Доктор Джекил и мистер Хайд».

1934

Лучший иностранный фильм – «Человек из Арана» (Великобритания, режиссер Роберт Флаэрти); *лучший итальянский* – «Тереза Конфалоньери» (реж. Гвидо Бриньоне); *премии за программу* – СССР (особо упомянуты «Челюскин», реж. Яков Посельский, «Петербургская ночь», реж. Григорий Рошаль, «Иван», реж. Александр Довженко, «Пышка», реж. Михаил Ромм, «Новый Гулливер», реж. Александр Птушко) и США (отдельно упомянуты «Вива, Вилья!», реж. Джек Конвей, «Мир движется вперед», реж. Джон Форд, «Смерть берет отпуск», реж. Митчел Лайзен, «Человек-невидимка», реж. Джеймс Уэйл); *приз за режиссуру* – Густав Махаты («Экстаз»), Йозеф Ровенски («Река»), Томаш Трнка («Буря над Татрами») и Карел Плицка («Земля поет») – все Чехословакия; *актер* – Уоллес Бири («Вива, Вилья»); *актриса* – Кэтрин Хепбёрн («Маленькие женщины», США); *оператор* – Герард Рутген («Мертвая вода», Нидерланды); *сценарий* – Вилли Форст и Вальтер Райш («Маскарад», Австрия); *премьеру фильма* – «Частная жизнь Дон Жуана» (Великобритания, реж. Александр Корда).

1935

Лучший иностранный фильм – «Анна Каренина» (США, реж. Кларенс Браун); *итальянский* – «Каста Дива» (реж. Кармине Галлоне); *режиссер* – Кинг Видор («Свадебная ночь», США); *актер* – Пьер Бланшар («Преступление и наказание», Франция); *актриса* – Паула Вессели («Эпизод», Австрия); *сценарий* – Дадли Николс («Осведомитель», США); *композитор* – Миша Сполянский («Сандерс с реки», Великобритания); *оператор* – Джозеф фон Штернберг («Дьявол – это женщина», США); *за цвет* – первый цветной фильм «Бекки Шарп» (США); *премии по странам* – Германия («Потерянный сын», реж. Луис Тренкер, «Триумф воли», документальный, реж. Лени Рифеншталь); Италия («Башмачки на солнце», реж. Марко Эльтер, «Красный паспорт», реж. Гвидо Бриньоне, «Дам миллион», реж. Марио Камерини); США («Нет выше славы», реж. Фрэнк Борзедж); Польша («День большого приключения», реж. Йозеф Лейтес); Швейцария («Вечная маска», реж. Вернер Хохбаум); Франция («Итто», реж. Жан-Бенуа Леви и Мари Эпштейн); Великобритания («Не оставляй меня», реж. Пауль Циннер).

1936

Лучший иностранный фильм – «Король Калифорнии» (Германия, реж. Луис Тренкер); *итальянский* – «Белый эскадрон» (реж. Аугусто Дженина); *режиссер* – Жак Фейдер («Героическая кермесса», Франция); *актер* – Пол Муни («Повесть о Луи Пастере», США); *актриса* – Ана-

---

Первый сюжетный фильм в России – «Борис Годунов» (1907, фирма А.О.Дранкова). *Вероятно, «Понизовая вольница» («Стенька Разин и княжна», 1908, фирма А.О.Дранкова, реж. Владимир Ромашов), считающаяся у нас первой игровой картиной в России, была снята позже, но публично показана раньше «Бориса Годунова».*

Первый полнометражный фильм в России – «Оборона Севастополя» (1911, реж. Василий Гончаров).

Первый полнометражный фильм в США – «Оливер Твист» (1912, реж. Х.А. Спэнат).

Первый киносериал – «Что случилось с Мэри?» (США, 1912, 12 серий).

Первый полнометражный фильм в Азии – «История жизни Тасуки Сиобары» (Япония, 1912).

Первые полнометражные фильмы в Латинской Америке созданы в 1913 году в Бразилии, на Кубе и в Венесуэле.

Первый режиссер, использовавший несколько камер для съемок одной сцены, – Дэвид Уорк Гриффит («Любовь индианки», 1914, три кинокамеры).

Первый цветной фильм – «Мир, плоть и дьявол» (Великобритания, 1914, реж. Мартин Торнтон). *По всей видимости, он был создан аддитивным способом. На самом деле, первой трехцветной (по методу гидротипии) игровой лентой является «Бекки Шарп» (США, 1935, реж. Рубен Мамулян).*

Первый полнометражный фильм в Африке – «De voortrekkers» (ЮАР, 1916, реж. Харольд Шоу).

Первый полнометражный фильм на 70-*мм* пленке – «Кинобезумства «Фокса» 1929 года» (США, первый показ – 17 сентября 1929 года).

Первый звуковой киносериал – «Королева Конго» (США, 1929, 10 серий).

Первые звуковые фильмы в Европе – «Мелодия мира» (Германия, 1929, документальный, реж. Вальтер Рутман), «Шантаж» (Великобритания, 1929, игровой, реж. Альфред Хичкок), «Три маски» (Франция, 1929, игровой, реж. Андре Югон).

белла («Ночь перед битвой», Франция); *оператор* — Мутц Гринбаум («Роза Тюдоров», Великобритания); *музыкальная картина* — «Заключительный аккорд» (Германия, реж. Детлеф Зирк); *специальные медали* — «В солнечном сиянии» (Австрия, реж. Кармине Галлоне), «Мариша» (Чехословакия, реж. Йозеф Ровенски), «Аве Мария» (реж. Иоганнес Риман) и «Изменник» (реж. Карл Риттер) — оба Германия, «Скрудж» (реж. Хенри Эдвардс) и «Разбойничья симфония» (реж. Фридрих Феер) — оба Великобритания, «Тропинка одинокой сосны» (реж. Генри Хатауэй), «Мистер Дидс переезжает в город» (реж. Фрэнк Капра) и «Мария Шотландская» (реж. Джон Форд) — все США, «Жаворонок» (реж. Карел Ламач, Венгрия).

1937

Лучший иностранный фильм — «Бальная записная книжка» (Франция, реж. Жюльен Дювивье); *итальянский* — «Сципион Африканский», (реж. Кармине Галлоне); *режиссеры* — Роберт Флаэрти и Золтан Корда («Маленький погонщик слонов», Великобритания); *актерский ансамбль* — «Великая иллюзия» (Франция, реж. Жан Ренуар); *актер* — Эмиль Яннингс («Властелин», Германия); *актриса* — Бетт Дэвис («Меченая женщина» и «Кид Гэлэхед», США); *сценарий* — Саша Гитри («Жемчужины короны», Франция); *оператор* — Пиверел Марли («Зимний закат», США); *за премьеру фильма* — «Виктория Великая» (Великобритания, реж. Херберт Уилкокс).

1938

Лучший иностранный фильм — «Олимпия-фильм» (Германия, документальный, реж. Лени Рифеншталь); *итальянский* — «Лючано Серра, пилот» (реж. Гоффредо Алессандрини); *Большой приз* — «Белоснежка и семь гномов» (мультфильм, США, руководитель постановки Уолт Дисней); *актер* — Лесли Хоуард («Пигмалион», Великобритания); *актриса* — Норма Ширер («Мария-Антуанетта», США); *премии* — «Приключения Тома Сойера» (США, реж. Норман Торог), «Барабан» (Великобритания, реж. Золтан Корда), «Патруль» (Япония, реж. Томотака Такадзака), «Родина» (Германия, реж. Карл Фрелих), «Тюрьма без решеток» (Франция, реж. Леонид Моги), «Цех кутногорских дев» (Чехословакия, реж. Отакар Вавра), «Джузеппе Верди» (Италия, реж. Кармине Галлоне), а также вручены специальные медали 15 фильмам.

1939

Премия лучшему иностранному фильму не присуждалась, *среди итальянских* — «Епископ-мессия из Абиссинии» (реж. Гоффредо Алессандрини); *призы* — «Конец дня» (Франция, реж. Жюльен Дювивье), «Роберт Кох, победитель смерти» (Германия, реж. Ханс Штайнхофф), «Четыре пера» (Великобритания, реж. Золтан Корда), «Пригоршня риса» (реж. Пал Фейош) и вся программа Швеции; *оператор* — Убальдо Арата («Последняя молодость», Франция).

1940

Лучший иностранный фильм — «Почтмейстер» (Германия, реж. Густав Уцицки); *итальянский* — «Осада Алькасара» (реж. Аугусто Дженина).

1941

Лучший иностранный фильм — «Дядюшка Крюгер» (Германия, реж. Ханс Штайнхофф); *итальянский* — «Железная корона» (реж. Алессандро Блазетти); *режиссер* — Георг Вильгельм Пабст («Комедианты», Австрия); *актер* — Эрмете Дзаккони («Дон Буонапарте», Италия); *актриса* — Луизе Ульрих («Аннели», Германия); *призы* — «Потерянные любовные письма», «Марианела» и «Мужья» (Италия), «Альтер-эго» и «Я обвиняю» (Германия).

1942

Лучший иностранный фильм — «Великий король» (Германия, реж. Файт Харлан); *актер* — Фоско Глакетти («Выстрел», «Бенгази» и «Мы живы», Италия); *актриса* — Кристина Содербаум («Великий король» и «Золотой город», Германия).

В 1943 — 1945 годах фестиваль не проводился.

1946

Лучший иностранный фильм — «Южанин» (США, реж. Жан Ренуар); *золотые медали* — «Дети райка» (Франция, реж. Марсель Карне), «Клятва» (СССР, реж. Михаил Чиаурели), «Палачи тоже умирают» (США, реж. Фриц Ланг), «Генрих V» (Великобритания, реж. Лоренс Оливье), «Не-

---

Первый звуковой фильм в СССР – «Земля жаждет» (1930, режиссер Юлий Райзман). *Эта лента снималась как немая, а позже была озвучена шумами и музыкой, первой звуковой картиной следует считать «Звуковую сборную программу 1», вышедшую в марте 1930 года, а среди игровых фильмов, снимавшихся уже звуковыми, первым является «Путевка в жизнь» (1931, реж. Николай Экк).*

Первый звуковой фильм в Австралии – «Дровосек» (1930, реж. Артур Хиггинс и Остин Фей).

Первый звуковой фильм в Азии – «Монотонно поющая девушка по прозвищу Красный пони» (Китай, 1930, реж. Чан Сичюань).

Первые звуковые фильмы в Латинской Америке созданы в Бразилии и Мексике в 1930 году.

Первый звуковой фильм в Африке – «Mocdertjie» (ЮАР, 1931, реж. Джозеф Альбрехт).

Первый поворот кинокамеры на 360 градусов в игровом фильме – «Франкенштейн» (США, 1931, реж. Джеймс Уэйл).

Первый цветной фильм в СССР – «Соловей-Соловушко» (1936). *Он вышел под названием «Груня Корнакова» (реж. Николай Экк), создан виражным способом. Но впервые цвет в СССР был применен в документальной картине «Праздник труда» (1931, реж. Николай Анощенко), затем в кинообозрении «Карнавал цветов» (1935, реж. Николай Экк), а первый трехцветный фильм «Иван Никулин – русский матрос» (реж. Игорь Савченко) вышел в 1945 году.*

Первый цветной фильм в Латинской Америке – «Novillero» (Мексика, 1936, реж. Борис Майкон).

Первый цветной фильм в Азии – «Kisan Kanya» (Индия, 1937, реж. Ардешир Ирани).

Первый профессионально снятый фильм на 16-*мм* пленке – «Всадник заката» (США, 1944, реж. Лэмберт Хилльер), снят за 8 дней, стоил 30 000 долларов.

Первый фильм, снятый в системе «видео высокой четкости» – «Джулия и Джулия» (Италия, 1987, реж. Петер дель Монте).

покоренные» (СССР, реж. Марк Донской), «Пайза» (Италия, реж. Роберто Росселлини), «Паника» (Франция, реж. Жюльен Дювивье).

1947

Главный приз — «Сирена» (Чехословакия, реж. Карел Стеклы); *премия за вклад в киноискусство* — «Жемчужина» (Мексика, реж. Эмилио Фернандес) и «Сны, которые можно купить за деньги» (США, реж. Ханс Рихтер); *режиссер* — Анри-Жорж Клузо («Набережная ювелиров», Франция); *актер* — Пьер Френе («Месье Венсан», Франция); *актриса* — Анна Маньяни («Депутатка Анджелина», Италия); *за сюжет* — «Весна» (СССР, реж. Григорий Александров); *оператор* — Габриэль Фигероа («Жемчужина», Мексика); *композитор* — Э. Ф. Буриан («Сирена»); *призы* — «Адмирал Нахимов» (СССР, реж. Всеволод Пудовкин) и «Деньги» (Дания, реж. Нильс Поппе); *документальные фильмы* «Перегонщик скота» (Великобритания, реж. Гарри Уотт) и «Фарребик» (Франция, реж. Жорж Рукье); *актеры* Педро Армендарис и Мария Елена Маркес («Жемчужина»), Ингрид Бергман («Завороженный», США, 1945), Алексей Дикий («Адмирал Нахимов»), Альдо Фабрици («Преступление Джованни Эпископо», Италия), Май Сеттерлинг («Ирис и лейтенант», Швеция, «Фрида», Великобритания); *режиссеры* Мартин Фрич («Рассказы Чапека», Чехословакия), Бьярне и Астрид Хеннинг-Енсен («Дитте — дитя человеческое» и «Эта проклятая детвора», Дания), Кэрол Рид («Выбывший из игры», Великобритания) и особо — Карл Теодор Дрейер («День гнева», Дания, 1943).

1948

Главный приз — «Гамлет» (Великобритания, реж. Лоренс Оливье); *международные премии* — «Беглец» (США, реж. Джон Форд), «Луизианская история» (США, реж. Роберт Флаэрти) и «Земля дрожит» (Италия, реж. Лукино Висконти); *режиссер* — Георг Вильгельм Пабст («Процесс», Австрия); *актер* — Эрнест Дойч («Процесс»); *актриса* — Джин Симмонс («Гамлет»); *за сюжет* — Грэм Грин («Падший идол», Великобритания); *композитор* — Макс Стайнер («Сокровища Сьерра Мадре», США); *художник* — Джон Брайан («Оливер Твист», Великобритания); *оператор* — Дезмонд Диккинсон («Гамлет»); *медали* — «Поиски» («Отмеченные», США — Швейцария, реж. Фред Циннеман) и «Женщина без лица» (Швеция, реж. Густав Моландер).

1949

Главный приз — «Манон» (Франция, реж. Анри-Жорж Клузо); *международные премии* — «Тихий мальчик» (США, реж. Сидни Мейерс), «Психушка» («Змеиная яма», США, реж. Анатоль Литвак) и «Берлинская баллада» (Западная Германия, реж. Роберт Штеммле); *режиссер* — Аугусто Дженина («Небо над болотом», Италия); *актер* — Джозеф Коттен («Портрет Дженни», США); *актриса* — Оливия Де Хэвилленд («Психушка»); *сценарий* — Жак Тати («Праздничный день», Франция); *оператор* — Габриэль Фигероа («Нелюбимая», Мексика); *художник* — Уильям Келлнер («Нежные сердца и диадемы», Великобритания); *композитор* — Джон Гринвуд («Последние дни Долвина», Великобритания).

1950

Главный приз — «Правосудие свершилось» (Франция, реж. Андре Кайат); *специальная премия* — Уолт Дисней (руководитель постановок мультфильма «Золушка» и документальной ленты «В долине бобров», США); *международные призы* — «Паника на улицах» (США, реж. Элиа Казан), «Бог нуждается в людях» (Франция, реж. Жан Деланнуа) и «Первое причастие» (Италия, реж. Алессандро Блазетти); *актер* — Сэм Джэффи («Асфальтовые джунгли», США); *актриса* — Элеонор Паркер («Заключенная», США); *сценарий* — Жак Натансон, Макс Офюльс («Карусель», Франция); *композитор* — Брайан Исдейл («Спусти-

В Голливуде рано поняли, что настоящий реализм требует инсценировки. В 1914 году «Мьючуэл» в поисках документального материала заключила контракт с мексиканским повстанцем Панчо Вилья и отправилась сопровождать его во время одной из вылазок против федеральных войск. Приняв во внимание сумму в 25 тысяч долларов, Вилья не стал возражать, чтобы все боевые действия велись днем и начинались лишь после того, как будут готовы кинокамеры.
Вилья выполнил свою часть контракта. Его войска вступали в бой лишь в присутствии съемочной группы «Мьючуэл». Однако, просмотрев пленки, руководство студии сочло их слишком безобидными для целей своей картины. Так что батальные эпизоды было решено переснять в студии, где все лучше поддавалось контролю.

Секс в кино

Первый поцелуй на экране – «Вдова Джонс» (США, 1896, исполнители – Мэй Ирвин и Джон Райс).

Первый сексуальный фильм (3 минуты) – «Супруги отправляются в постель» (Франция, 1896, ноябрь, продюсер Эжен Пиру); в конце того же года Жорж Мельес снял фильм «Нескромные».

Первый известный и датированный порнофильм – «К Золотому экю, или Хороший постоялый двор» (Франция, 1908).

Первый сексуальный двухчастевый фильм для широкой публики – «Торговля белыми рабынями» (Дания, 1910).

Первый обнаженный мужчина, показанный спереди, – в фильме «Ад Данте» (Италия, 1912).

Первая актриса, сыгравшая мужскую роль, – Франческа Бертини («История одного клоуна», Италия, 1913).

Первая обнаженная исполнительница на экране, чье имя известно, – Одри Мэнсон («Вдохновение», США, 1915, реж. Джордж Фостер Плэтт).

Первый фильм о гомосексуализме – «Иначе, чем другие» (Германия, 1919, реж. Рихард Освальд).

Первый порнофильм с гомосексуальным половым актом – «Телеграфист» (был снят во Франции в 20-е годы).

Первый поцелуй между половыми партнерами – в фильме «Человекоубийство» (США, 1922, реж. Сесиль Блаунт Де Милль).

Первый поцелуй в азиатском фильме – «Две женщины в доме» (Китай, 1926).

Первая исполнительница главной роли, поцеловавшая женщину, – Марлен Дитрих («Марокко», США, 1930, реж. Джозеф фон Штернберг).

Первый фильм с лесбийскими мотивами – «Девушки в униформе» (Германия, 1931, реж. Леонтине Саган, исполнительницы Доротея Вик и Херта Тиле, которые двумя годами позже сыграли в немецкой гомоэротической мелодраме «Анна и Элизабет»).

Первый фильм, в котором показаны половые сношения, – «Экстаз» (Чехословакия, 1933, реж. Густав Махаты).

лась на землю», Великобритания); *художник* — Жан д'Обонн («Карусель»); *оператор* — Мартин Бодин («Просто мать», Швеция).

1951

Главный приз — «Расёмон» (Япония, реж. Акира Куросава); *специальная премия* — «Трамвай «Желание» (США, реж. Элиа Казан); *международные премии* — «Дневник сельского священника» (Франция, реж. Робер Брессон), «Большой карнавал» (США, реж. Билли Уайлдер) и «Река» (Индия, реж. Жан Ренуар); *актер* — Жан Габен («Ночь — мое царство», Франция); *актриса* — Вивьен Ли («Трамвай «Желание»); *сценарий* — Т.Б.Э. Кларк («Банда с Лавендер-Хилл», Великобритания); *оператор* — Леонс-Анри Бюрель («Дневник сельского священника»); *композитор* Хьюго Фридхофер («Большой карнавал»).

1952

Главный приз — «Запрещенные игры» (Франция, реж. Рене Клеман); *международные премии* — «Жизнь О'Хару, куртизанки» (Япония, реж. Кэндзи Мидзогути), «Тихий человек» (США, реж. Джон Форд) и «Европа 51» (Италия, реж. Роберто Росселлини); *специальные призы* — «Пастушка и трубочист» (мультфильм, Франция, реж. Поль Гримо) и «Мэнди» (Великобритания, реж. Александр Маккендрик); *актер* — Фредрик Марч («Смерть коммивояжера», США); *приз актрисе не присужден*; *сценарий* — Наннели Джонсон («Телефонный звонок неизвестного», США); *композитор* — Жорж Орик («Уважаемая шлюха», Франция); *художник* — Кармен Диллон («Как важно быть серьезным», Великобритания); *приз за программу* — США.

Дзидра Ритенберг в фильме «Мальва», реж. Владимир Браун

1953

Главный приз не был присужден; *серебряные призы* — «Сказки туманной луны после дождя» (Япония, реж. Кэндзи Мидзогути), «Маленький беглец» (США, реж. Рей Эшли, Моррис Энгел и Рут Оркин), «Мулен Руж» (Великобритания, реж. Джон Хьюстон), «Маменькины сынки» (Италия, реж. Федерико Феллини), «Тереза Ракен» (Франция, реж. Марсель Карне) и «Садко» (СССР, реж. Александр Птушко); *актер* — Анри Вильбер («Отпущение грехов без исповеди», Франция); *актриса* — Лилли Палмер («Кровать», США); *бронзовые призы* — «Божья война» (Испания, реж. Рафаэль Хиль), «Происшествие на Саут-стрит» (США, реж. Сэмьюэл Фуллер), «Горделивые» (Франция, реж. Ив Аллегре), «Барышня» (Бразилия, реж. Том Пейн).

1954

Главный приз — «Ромео и Джульетта» (Италия, реж. Ренато Кастеллани); *серебряные премии* — «Семь самураев» (Япония, реж. Акира Куросава), «Управляющий Сансё» (Япония, реж. Кэндзи Мидзогути), «В порту» (США, реж. Элиа Казан) и «Дорога» (Италия, реж. Федерико Феллини); *специальный приз* актерскому ансамблю в фильме «Административная власть» (США); *актер* — Жан Габен («Не тронь добычу» и «Воздух Парижа», Франция); *приз актрисе не присужден.*

1955

Главный приз — «Слово» (Дания, реж. Карл Теодор Дрейер); *серебряные премии* — «Попрыгунья» (СССР, реж. Самсон Самсонов), «Большой нож» (США, реж. Роберт Олдрич), «Подруги» (Италия, реж. Микеланджело Антониони) и «Циске, крыса» (Нидерланды — ФРГ, реж. Вольфганг Штаудте); *актеры* — Кеннет Мор («Глубокое синее море», Великобритания) и Курд Юргенс («Генерал дьявола», ФРГ, «Герои устали», Франция); *приз актрисе не присужден*; *медали новым режиссерам* — Александр Астрюк

Первая обнаженная женщина в азиатском фильме – Матико Ке в «Ёкихи» («Ян-Гуй-фэй», Япония, 1955, реж. Кэндзи Мидзогути), тем не менее еще в 1950 году в Японии получили распространение фильмы о подростках в манере soft-porno.

Первый фильм с настоящим половым актом – «Они называют нас «модами» (Швеция, 1967, реж. Ян Линдквист и Стефан Ярл, в ролях – Кента Густафсон и Стоффе Свенсон).

Первый полнометражный эротический мультфильм – «1001 ночь» (Япония, 1969, реж. Осаму Тэдзука).

Первая сцена с обнаженными мужчинами в коммерческом фильме – «Влюбленные женщины» (Великобритания, 1969, реж. Кен Рассел, актеры Алан Бейтс и Оливер Рид).

Первый порнофильм в кинотеатрах – «Глубокая глотка» (США, 1972, реж. Жерар Дамиано).

Первый сексуальный фильм с большим бюджетом – «Эммануэль» (Франция, 1974, реж. Джаст Джэкин).

Отсутствует в «Книге рекордов» сообщение о том, что первой малолетней главной исполнительницей, занятой в эротической сцене в прокатном фильме, стала Брук Шилдс, которая в возрасте 12 лет снялась в «Прелестном ребенке» (США, 1977), а Давиду Бенненту из ФРГ тоже было 12 лет во время съемок эротического эпизода в «Жестяном барабане» (1979).

Разное

Первая книга о кинематографе – «История кинетографа, кинетоскопа и кинето-фонографа» У.К.Л. и Антонии Диккинсон вышла в Нью-Йорке в 1895 году и была посвящена изобретениям Эдисона.

Первый опубликованный критический отзыв о фильме – «Просто отвратительно» (фраза о фильме «Поцелуйся, Ирвин!» в Chap Book, вышедшем в США 15 июня 1896 года).

(«Дурные встречи», Франция), Вацлав Кршка («Из моей жизни» (ЧССР), Уильям Фэрчайлд («Джон и Джули», Великобритания), Франческо Мазелли («Разгромленные», Италия), Анджей Мунк («Голубой крест», ПНР).

1956

Главный приз не был присужден; *актер* — Бурвиль («Через Париж», Франция); *актриса* — Мария Шелл («Жервеза», Франция).

1957

Главный приз — «Непокоренный» (Индия, реж. Сатьяджит Рей); *серебряная премия* — «Белые ночи» (Италия, реж. Лукино Висконти); *актер* — Энтони Франчоза («Шляпа, полная дождя, или Тщетные усилия», США); *актриса* — Дзидра Ритенберг («Мальва», СССР).

1958

Главный приз — «Мухомацу, человек-рикша» (Япония, реж. Хироси Инагаки); *специальные премии* — «Любовники» (Франция, реж. Луи Маль) и «Вызов» (Италия, реж. Франческо Рози); *актер* — Алек Гиннесс («Устами художника», Великобритания); *актриса* — София Лорен («Черная орхидея», США); игровая лента «Последний день лета» (ПНР, реж. Тадеуш Конвицкий и Ян Ласковский) награждена в номинации «лучший документальный фильм».

1959

Главный приз — «Генерал Делла Ровере» (Италия, реж. Роберто Росселлини) и «Большая война» (Италия, реж. Марио Моничелли); *специальная премия* — «Лицо» (Швеция, реж. Ингмар Бергман); *актер* — Джеймс Стюарт («Анатомия убийства», США); *актриса* — Мадлен Робинсон («На двойной поворот ключа», Франция); *международные премии* — актеры Ханнес Мессемер («Генерал Делла Ровере») и Альберто Сорди («Большая война»); актрисы Карла Гравина («Эстерина», Италия — Франция), Люцина Винницка, «Поезд» («Загадочный пассажир», ПНР).

1960

Главный приз — «Переход через Рейн» (Франция — Западный Берлин, реж. Андре Кайат); *специальная премия* — «Рокко и его братья» (Италия, реж. Лукино Висконти); *актер* — Джон Миллз («Мотивы славы», Великобритания); *актриса* — Ширли Маклейн («Квартира», США).

1961

Главный приз — «В прошлом году в Мариенбаде» (Франция, реж. Ален Рене); *специальная премия* — «Мир входящему» (СССР, реж. Александр Алов и Владимир Наумов); *актер* — Тосиро Мифунэ («Телохранитель», Япония); *актриса* — Сюзанн Флон («Не убий», Франция — СФРЮ).

Когда другой ветеран Голливуда Хэл Роуч получил свое первое режиссерское задание, он очень боялся, что все будут смеяться над его неопытностью. В особый трепет его приводил оператор Фред Джекмен, у которого вид был такой, словно он с рождения не расставался с кинокамерой. В первый день Хэл Роуч копировал все жесты Фреда Джекмена и выражался только техническим языком. Они снимали сцену, в которой Гарольд Ллойд скатывался по крутому каменистому склону. Когда же на следующий день они посмотрели пленку, то впечатление было такое, будто он двигался по ровной плоскости. Ракурс был выбран так, что угол наклона был совершенно незаметен. А это означало, что сцену придется переснять еще раз и Гарольд Ллойд получит новую порцию синяков. Мучимый угрызениями совести, Хэл Роуч отвел в сторону оператора.

– Фред, – смущенно сказал он, – я должен кое в чем признаться. Я первый раз работаю режиссером.

Джекмен мужественно взглянул ему в лицо. Помедлив секунду-другую, он произнес:

– Хэл, я тоже должен сделать признание. Вчера я впервые встал за камеру.

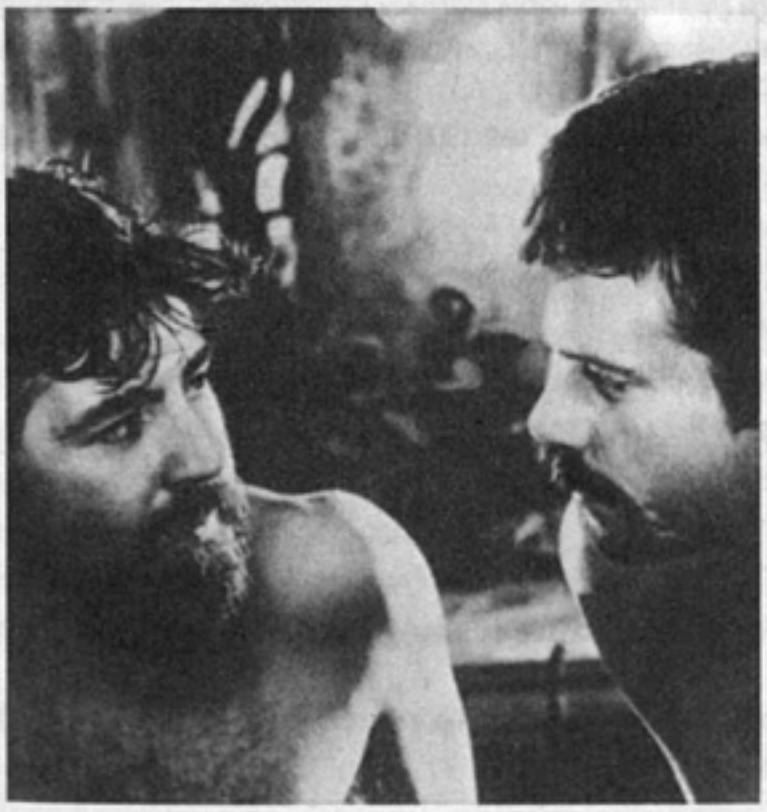
1962

Главный приз — «Иваново детство» (СССР, реж. Андрей Тарковский) и «Семейная хроника» (Италия, реж. Валерио Дзурлини); *специальная премия* — «Жить своей жизнью» (Франция, реж. Жан-Люк Годар); *актер* — Берт Ланкастер («Любитель птиц из Алькатраса», США); *актриса* — Эммануэль Рива («Тереза Дескейру», Франция); *лучшие дебюты* — «Дэвид и Лиза» (США, реж. Фрэнк Перри) и «Затопленные» (Аргентина, реж. Фернандо Бирри).

1963

Главный приз — «Руки над городом» (Италия, реж. Франческо Рози); *специальные премии* — «Блуждающий огонек» (Франция, реж. Луи Маль) и «Вступление» (СССР, реж. Игорь Таланкин); *актер* — Альберт Финни («Том Джонс», Великобритания); *актриса* — Дельфин Сейриг («Мюриэль...», Франция); *дебюты* — «Воскресенье в сен-

---



«Влюбленные женщины», реж. Кен Рассел

Первый запрещенный фильм – по сообщению французского оператора Франсиса Дублье летом 1896 года в Москве был запрещен фильм с участием принца Наполеона, танцующего с «дамой сердца».

Первая женщина-режиссер – Алис Ги (1873 – 1968), снявшая фильм «Капустная фея, или Рождение ребенка» (датируется как 1896-м, так и 1900 годом).

Первые кинопризы были вручены в канун 1898 года в Монте-Карло.

Первый сценарист – нью-йоркский журналист Рой Маккарделл, который в 1900 году был приглашен в компанию «Мьютоскоп энд Байограф», писал по 10 сценариев в неделю, получая за каждый полутораминутный фильм по 15 долларов.

Первый сценарист с постоянным контрактом – будущий режиссер Луи Фёйад, в 1905 году нанятый фирмой «Гомон» (Франция).

Первое животное-кинозвезда – английский колли в фильме «Спасенная Ровером» (Великобритания, 1905).

Первый награжденный фильм, название которого известно, – «Благородный пес» (Италия, 1907, реж. Джованни Витротти, приз «Золотая пластина»).

«Имя Кармен», реж. Жан-Люк Годар

тябре» (Швеция, реж. Йорн Доннер) и «Прекрасный май» (документальный фильм, Франция, реж. Крис Маркер).

1964

Главный приз — «Красная пустыня» (Италия, реж. Микеланджело Антониони); *специальные премии* — «Гамлет» (СССР, реж. Григорий Козинцев) и «Евангелие от Матфея» (Италия, реж. Пьер Паоло Пазолини); *актер* — Том Кортни («За короля и отечество», Великобритания); *актриса* — Харриет Андерсон («Любить», Швеция); *дебют* — «Жизнь навыворот» (Франция, реж. Ален Жессюа).

1965

Главный приз — «Туманные звезды Большой Медведицы» (Италия, реж. Лукино Висконти); *специальные премии* — «Симеон-пустынник» (Мексика, реж. Луис Бунюэль) и «Мне 20 лет» (СССР, реж. Марлен Хуциев); *актер* — Тосиро Мифунэ («Красная борода», Япония); *актриса* — Анни Жирардо («Три комнаты на Манхэттене», Франция); *дебют* — «Верность» (СССР, реж. Петр Тодоровский).

1966

Главный приз — «Битва за Алжир» (Италия — Алжир, реж. Джилло Понтекорво); *специальные премии* — «Случайно, Бальтазар» (Франция, реж. Робер Брессон), «Прощание с прошлым» (ФРГ, реж. Александр Клюге) и «Чаппака» (США, реж. Конрад Рукс); *актер* — Жак Перрен («Поиски», Испания, «Человек наполовину», Италия); *актриса* — Наталья Аринбасарова («Первый учитель», СССР).

1967

Главный приз — «Дневная красавица» (Франция, реж. Луис Бунюэль); *специальные премии* — «Китаянка» (Франция, реж. Жан-Люк Годар) и «Китай близко» (Италия, реж. Марко Беллоккио); *актер* — Любиша Самарджич («Утро», СФРЮ); *актриса* — Ширли Найт («Голландец», Великобритания); *дебют* — «На здоровье!» (ФРГ, реж. Эдгар Райтц).

1968

Главный приз — «Артисты под куполом цирка: беспомощны» (ФРГ, реж. Александр Клюге); *специальные премии* — «Сократ» (Франция, реж. Робер Лапужад) и «Богоматерь от турок» (Италия, реж. Кармело Бене); *актер* — Джон Марли («Лица», США), актриса — Лаура Бетти («Теорема», Италия).

1969 и 1971. Призы не присуждались.

1970 и 1972. Вручались золотые медали за участие.

1973 и 1978. Фестиваль не проводился.

1979

Без конкурса, вручены премии международной критики — «Нуба» (Алжир, реж. Ася Джеббар) и «Переход через горы» (Франция, реж. Жан-Франсуа Стевенен).

1980

Главный приз — «Глория» (США, реж. Джон Кассаветес) и «Атлантик-сити, США» (Канада — Франция, реж. Луи Маль); *главная премия среди экспериментальных филь-*

Первая постоянная киноцензура в мире – 4 ноября 1907 года городской совет Чикаго издал распоряжение о цензуре в кино, вступившее в силу спустя 15 дней, первый конфликт по цензурным соображениям, но скорее всего культурно-охранительного толка, возник из-за фильма «Макбет» (США, 1908), «надругавшегося над искусством Шекспира».

Первый постоянный кинокритик – американец Фрэнк Вудс, который начал печататься 1 мая 1909 года в «Нью-Йорк Дрэмэтик Миррор» (сначала под псевдонимом «Зритель»); он получал 20 долларов в неделю.

Первый киноархив создан в Дании в 1910 году по инициативе копенгагенского журналиста Анкера Киркеби.

Первый фильм с тысячной массовкой – эпос итальянца Луиджи Маджи о Наполеоне. *Вероятно, имеется в виду фильм «Гренадер Ролан» (1910).*

Первая государственная киноцензура – создана в Швеции 4 сентября 1911 года.

Первый награжденный полнометражный фильм – «Спустя 50 лет» (Италия, 1912, Гран при Международной выставки в Турине).

Первый фильм чернокожего режиссера – «Носильщик» (США, 1912, реж. Билл Фостер).

Первый еврейский фильм – «Сатана» (Польша, 1912, реж. Станислав Себел).

Первая копродукция – «Тайна воздуха» (Австрия – Франция, 1913).

Первый режиссер, который сделал римейк собственного фильма, – Сесиль Блаунт Де Милль («Муж индианки», 1913, 1918 и 1931).

Первая женщина-режиссер в США и одновременно первая постановщица полнометражного фильма – Лоис Уэбер («Венецианский купец», 1914), дебютировала в кино в 1907 году.

Первый режиссер, в контракте которого было предусмотрено распределение прибылей от проката фильма, – Дэвид Уорк Гриффит («Рождение нации», 1915, зарплата – 300 долларов в неделю, процентная ставка – 37,5).

мов — «Александр Великий» (Греция, реж. Тео Ангелопулос); *главный приз за дебют* — «Этот день — подарок» (ВНР, реж. Петер Готар).

1981

Главный приз — «Свинцовые времена» (ФРГ, реж. Маргарете фон Тротта); *главная премия за дебют* — «Помнишь ли, Долли Белл?» (СФРЮ, реж. Эмир Кустурица); *специальные призы* — «Золотые грезы» (Италия, реж. Нанни Моретти) и «Они не носят смокингов» (Бразилия, реж. Леон Хиршман).

1982

Главный приз — «Положение вещей» (ФРГ — Франция — Великобритания — Нидерланды — Испания, реж. Вим Вендерс); *главная премия за дебют* — «Вкус воды» (Нидерланды, реж. Орлов Зенке) и «Шопен» (Италия, реж. Лючано Одоризио); *специальный приз* — «Императив» (ФРГ — Франция, реж. Кшиштоф Занусси); *премия за художественный и личный вклад* — актер Михаил Ульянов («Частная жизнь», СССР).

1983

Главный приз — «Имя Кармен» (Франция, реж. Жан-Люк Годар); *главная премия за дебют* — «Улица Касе-Негре» (Франция, реж. Эзан Палси); *специальный приз* — «Бикефарр» (Франция, реж. Жорж Рукье); *ансамбль актеров* — Мэтью Модин, Майкл Райт, Митчел Лихтенстин, Дэвид Элан Грир, Гай Бойд и Джордж Дзундза, «Неудачники» («Нераскрывшиеся парашюты», США), *актриса* — Дарлинг Лежитимус («Улица Касе-Негре»); *специальная премия за изобразительное решение* — оператор Станислав Дарсич («Тысячелетняя пчела», ЧССР, реж. Юрай Якубиско).

1984

Главный приз — «Год спокойного солнца» (ПНР — США — ФРГ, реж. Кшиштоф Занусси); *главная премия за дебют* — «Сонатина» (Канада, реж. Мишлен Ланкто); *специальный приз* — «Фавориты луны» (Франция, реж. Отар Иоселиани); *актер* — Насируддин Шах («На ту сторону», Индия); *актриса* — Паскаль Ожье («Ночи полнолуния», Франция); *специальная премия за технические достижения* — «Настрое» (Италия, реж. Пупи Авати).

1985

Главный приз — «Без крова, вне закона» (Франция, реж. Аньес Варда); *главная премия за дебют* — «Пыль» (Бельгия — Франция, реж. Марион Хенсель) *Большой специальный приз* — «Танго. Гардель в изгнании» (Франция — Аргентина, реж. Фернандо Соланас); *специальная премия* — «Корабль-маяк» (США — Великобритания, реж. Ежи Сколимовский); *Почетный главный приз* — Маноэл ди Оливейра («Атласная туфелька», Португалия); *актер* — Жерар Депардье («Полиция», Франция); премия актрисе не присуждена.

1986

Главный приз — «Зеленый луч» (Франция, реж. Эрик Ромер); *главная премия за дебют* — «Королевский фильм» (Аргентина, реж. Карлос Сорин); *Большой специальный приз* — «Чужая Белая и Рябой» (СССР, реж. Сергей Соловьев) и «История любви» (Италия, реж. Франческо Мазелли); *специальная премия* — «Х» (Норвегия, реж. Оддар Эйнарсон); *актер* — Карло Делле Пьяне («Рождественский подарок», Италия); *актриса* — Валерия Голино («История любви»).

1987

Главный приз — «До свидания, дети» (Франция, реж.

Рудольф Сейбер был в Берлине ассистентом Александра Корды и спросил режиссера, не найдется ли у того какой-нибудь пусть самой маленькой роли для его жены. Корда заявил, что у его жены нет никаких актерских данных.
Фрэзу Сейбер больше известна под именем Марлен Дитрих.

Грета Гарбо часами бродила по «МГМ» в ожидании своей первой роли. Однажды, заметив фиговое дерево, она тут же сорвала и съела один из плодов.
«Те, кто это видел, были потрясены, - ехидно замечает Сэмюэл Маркс. - Никто никогда не делал ничего подобного. Существовало широко распространенное мнение, что растущие в пределах студии фрукты наверняка несъедобны».

Во время съемок «Царя царей» (1927) Х.Б.Уорнер ухаживал за Сэлли Рэнд, игравшей рабыню Марии Магдалины. Как-то раз влюбленные опоздали на съемки и услышали, что Сесиль Б. Де Милль громогласно кричит в мегафон:
- Мисс Рэнд, оставьте в покое моего Иисуса Христа! Если уж вам необходимо с кем-то спать, спите с Понтием Пилатом!

Первая автобиография кинозвезды – «Всего лишь я» Перл Уайт (США, 1916).

Первый полнометражный фильм о чернокожих – «Цветной американец получает свой костюм» (США, 1916).

Первый киносценарий, изданный как книга, – «Сочельник» Карла Майера – вышел год спустя после одноименного фильма 1923 года режиссера Лупу Пика (Германия).

Первый фильм о чернокожих в Африке – «Нионга» (Великобритания, 1925).

Первая женщина-режиссер звукового фильма – Дороти Арзнер («Манхэттенский коктейль», США, 1928).

Первый звуковой фильм о чернокожих – «Меланхоличная женщина» (США, 1928).

Первый чернокожий африканец-режиссер – Полен Суману Вьейра («Африка на Сене», Сенегал, 1955, к/м). *Но еще в 1953 году Вьейра снял к/м фильм «Это было четыре года тому назад».*

Первый полнометражный фильм чернокожего африканца – «Чернокожая из...» (Сенегал, 1966, реж. Усман Сембен).

Первый режиссер, получивший миллион долларов за фильм, – Майк Николс («Выпускник», США, 1967).

Первый фильм чернокожего американца, предназначенный для любой публики, – «Разрешение» (1967, реж. Мелвин Ван Пибблз).

Первый фильм чернокожего американца, поставленный на крупной студии Голливуда, – «Древо познания» (1969, реж. Гордон Паркс).

Публикация и комментарий Сергея Кудрявцева

Продолжение см. на с. 100

Луи Маль); *серебряные премии* — «Долгой жизни синьоре!» (Италия, реж. Эрманно Ольми) и «Морис» (Великобритания — США, реж. Джеймс Айвори); *специальный приз* — «Гип-гип, ура!» (Швеция — Дания — Норвегия, реж. Чьель Греде); *актеры* — Джеймс Уилби и Хью Грант («Морис»); *актриса* — Кан Су-Йон («Мать по контракту», Южная Корея); *«Золотые Озеллы»* — Дэвид Меймет за сценарий («Дом игр», США), оператор Стен Хольмберг («Гип-гип, ура!»), художник Лючано Риччери и художник по костюмам Нана Чекки («Очки в золотой оправе», Италия — Франция — СФРЮ), композитор Ричард Роббинс («Морис»).

1988

Главный приз — «Легенда о святом пропойце» (Италия, реж. Эрманно Ольми); *Большая специальная премия* — «Лагерь в Тиаройе» (Сенегал, реж. Усман Сембен и Тиерно Фати Соу); *серебряный приз* — «Пейзаж в тумане» (Греция — Франция, реж. Тео Ангелопулос); *актеры* — Дон Амичи и Джо Мантенья («Все меняется», США); *актриса* — Ширли Маклейн («Мадам Сузацка», Великобритания — США) и Изабель Юппер («Женское дело», Франция); *«Золотые Озеллы»* — Педро Альмодовар за сценарий («Женщины на грани нервного срыва», Испания), оператор Вадим Юсов («Черный монах», СССР), композиторы Хосе Мария Витьер и Джанни Ноченци («Очень старый господин с огромными крыльями», Куба — Испания — Италия).

1989

Главный приз — «Город печали» (Тайвань, реж. Хоу Сяосень); *специальная премия* — «И стал свет» (Франция, реж. Отар Иоселиани); *серебряные призы* — «Спаситель из желтого дома» (Португалия, реж. Жоао Сесар Монтейру) и «Смерть мастера чайной церемонии» (Япония, реж. Кэй Куман); *актеры* — Марчелло Мастроянни и Массимо Троизи («Который час?», Италия); *актрисы* — Пегги Эшкрофт и Джеральдин Джеймс («Она исчезла», Великобритания); *«Золотые Озеллы»* — оператор Йоргос Арванитис («Австралия», Бельгия — Франция), сценарист Жюль Файфер («Я хочу домой», Франция), ансамбль музыкантов в фильме «Мальчишки» (Италия).

1990

Главный приз — «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (Великобритания, реж. Том Стоппард); *специальная премия* — «Ангел за моим столом» (Новая Зеландия — Австралия, реж. Джейн Кэмпион); *серебряный приз* — «Хорошие ребята» (США, реж. Мартин Скорсезе); *актер* — Олег Борисов («Единственный свидетель», Болгария); *актриса* — Глория Мюнхмайер («Луна в зеркале», Чили), *сценарий* — П. Босен и Х. Рислинг («Сироп», Дания); *«Золотые Озеллы»* — композитор Валерий Миловански («Единственный свидетель»), оператор Мауро Маркетти («Мальчишки с улицы», Италия), монтажер Доминик Оврей («Дьяволу — смерть», Франция).

1991

Главный приз — «Урга» (Россия — Франция, реж. Никита Михалков); *Большая специальная премия* — «Божественная комедия» (Португалия, реж. Маноэл ди Оливейра); *серебряные призы* — «Король-рыбак» (США, реж. Терри Гиллиам), «Я больше не слышу гитару» (Франция, реж. Филип Гаррель) и «Зажги красный фонарь» (КНР — Гонконг, реж. Чжан Имоу); *золотая премия за творчество* — Джан Мария Волонте («Простая история», Италия); *актер* — Ривер Феникс («Мой личный штат Айдахо», США); *актриса* — Тилда Суинтон («Эдуард II», Великобритания); *«Золотые Озеллы»* — за музыку («Миссисипская масала», США), изобразительное решение («Крик камня», ФРГ), монтаж («Германия девять ноль», Франция — Швейцария — ФРГ).

1992

Главный приз — «Цю Цзю обращается в суд» (КНР — Гонконг, реж. Чжан Имоу); *специальная премия* — «Смерть неаполитанского математика» (Италия, реж. Марио Мартоне); *серебряные призы* — «Окорока и ляжки» (Испания, реж. Хуан Хосе Бигас Луна), «Сердце зимой» (Франция, реж. Клод Соте) и «Отель «Люкс» (Румыния, реж. Дан Пица); *актер* — Джек Леммон («Гленгэрри Гленн Росс», США); *актриса* — Гон Ли («Цю Цзю обращается в суд»); *«Золотые Озеллы»* — художники Бен Ван Ос и Ян Рулфс («Орландо», Великобритания), *за сценарий* — Заира Арсенишвили и Лана Гогоберидзе («Печорский вальс», Грузия).

1993

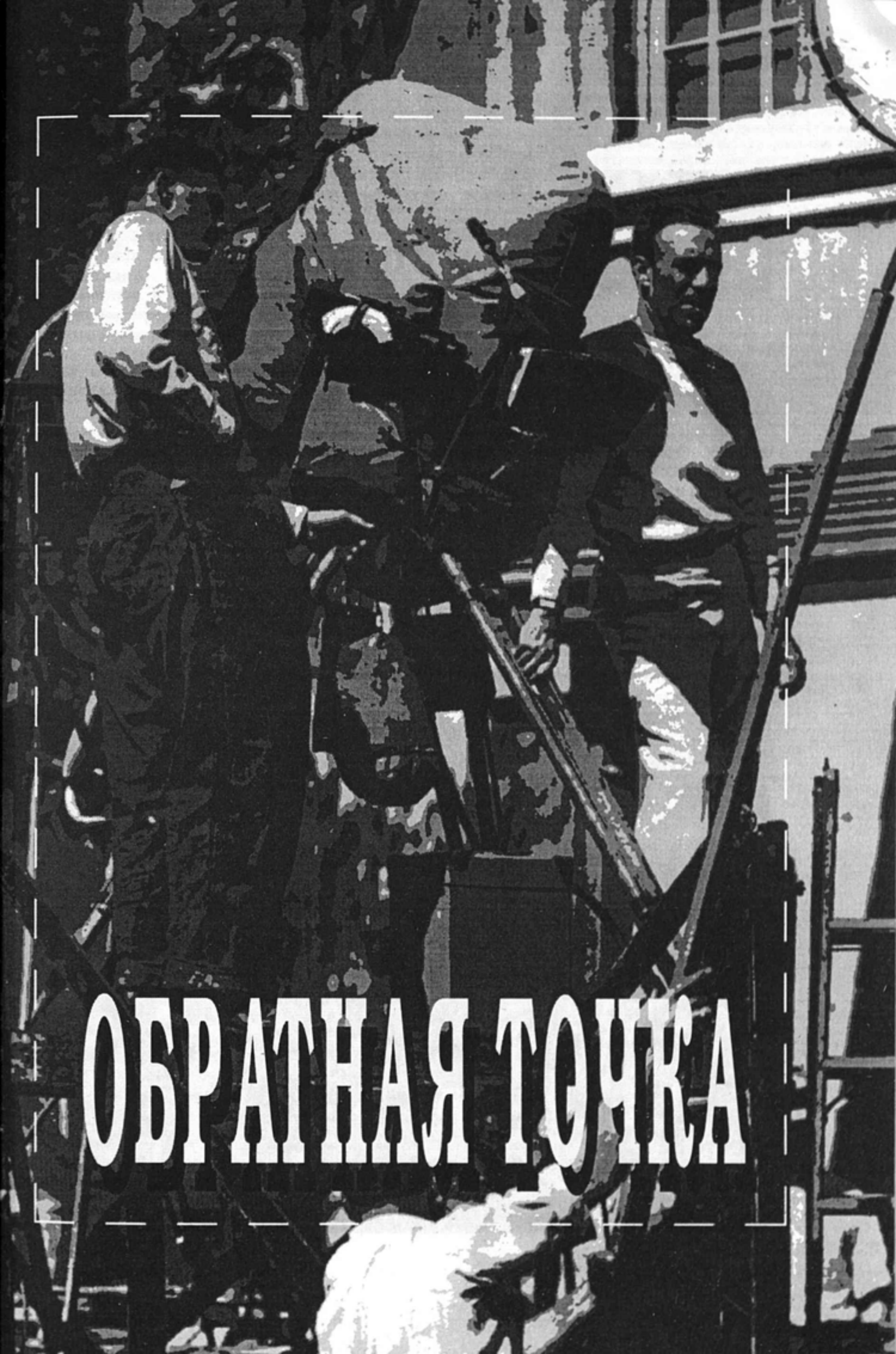
Главный приз — «Короткий монтаж» (США, реж. Роберт Олтмен) и «Три цвета. Синий» (Франция — Польша, реж. Кшиштоф Кесьлёвский); *специальная премия* — «Плохой мальчик Бабби» (Австралия — Италия, реж. Рольф де Хеер); *серебряный приз* — «Кош ба кош» (Таджикистан — Швейцария — Россия, реж. Бахтиер Худойназаров); *актер* — Фабрицио Бентивольо («Душа, рвущаяся пополам», Италия); *актриса* — Жюльет Бинош («Три цвета. Синий»); *второплановые роли* — Марчелло Мастроянни («Раз, два, три — солнце!», Франция) и Анна Бонето («Где ты? Я здесь», Италия); *«Золотые Озеллы»* — оператор Славомир Идзяк («Три цвета. Синий»), композитор Шеб Халед («Раз, два, три — солнце!»).

1994

Главный приз — «Перед дождем» (Великобритания — Франция — Македония, реж. Милчо Манчевски) и «Да здравствует любовь» (Тайвань, реж. Цай Миньлян); *специальная премия* — «Прирожденные убийцы» (США, реж. Оливер Стоун); *серебряные призы* — «Божественные создания» (Новая Зеландия, реж. Питер Джексон), «Маленькая Одесса» (США, реж. Джеймс Грей) и «Бык» (Италия, реж. Карло Мацкакурати); *актер* — Ся Ю («Под жарким солнцем», КНР); *актриса* — Мария ди Медейрос, «Два брата и сестра» (Португалия — Франция); *второплановые роли* — Роберто Читран («Бык»), Ванесса Редгрейв («Маленькая Одесса»); *«Золотые Озеллы»* — за изобразительное решение («Прах времени», Гонконг, реж. Вон Кар-вай, оператор Кристофер Дойл), Хуан Хосе Бигас Луна и Кука Канальс за сценарий («Титьки и луна», Испания), Джанни Амелио за режиссуру («Ламерика», Италия).

1995

Главный приз — «Велорикша» (Франция — Вьетнам, реж. Чан Ань Хунг); *специальная премия* — «Божественная комедия» (Португалия, реж. Жоао Сесар Монтейру), «Звездный человек» (Италия, реж. Джузеппе Торнаторе); *актер* — Гетц Георге («Фабрика смерти», Германия); *актрисы* — Сандрин Боннэр, Изабель Юппер («Церемония», Франция); *второплановая роль* — Иэн Харт («Личных претензий не имеется», Ирландия); *«Золотые Озеллы»* — Изабелла Феррари («Дневник молодого нищего», Италия); режиссеры — Кеннет Бранах («Среди холодной зимы», Великобритания), Хирокадзу Корээда («Иллюзии мабороси — таинственного света», Япония), Абдолфазл Джалили («Дет» значит «девочка», Иран).



ОБРАТНАЯ ТОЧКА

КШИШТОФ ЗАНУССИ

Мои 100 лет

В истории искусства столетие — юбилей скромный.

Не думаю, что в прошлом кто-либо праздновал столетие первой мелодии, сыгранной на свирели, первых рисунков, выцарапанных на стене пещеры, или первого эпоса, рассказанного у костра.

Рождение движущихся картин отмечено точно зафиксированной датой ровно сто лет назад. В основе кино лежит изобретение чисто механическое: приспособление, создающее иллюзию движущейся фотографии.

Ни одна из художественных дисциплин, которым покровительствуют девять престарелых муз, не связывает свое возникновение с каким-либо инструментом или изобретением, а потому с самого момента рождения кинематографу сопутствует сомнение в том, что он действительно является искусством. Сомнение это объясняется не только подозрительной связью с машиной. Не менее подозрительна и общественная родословная столетнего юбиляра.

Кино выросло из ярмарки, оно от рождения простонародно, его плебейские корни росли в ту пору, когда другие музы прогуливались по салонам. А потому его нельзя сравнивать с другими проявлениями народного искусства, фольклора, который является лишь воспоминанием о каких-то древних временах. Мы с волнением открываем народные песни, но происходит это тогда, когда уже появились произведения Моцарта и Бетховена. Кино пришло в мир в конце

столетия, которое превыше всего ценило искусство и сделало его знаменем своей гордости. Никогда художник не ценился так высоко, как в XIX веке, и никогда искусство не было предметом такой гордости, свидетельствующей о прогрессе человечества и развитии человека в его наивысшем воплощении. В представлениях элитарных слоев европейского общества, воодушевленных духом конца века, синтезом всех областей современного искусства виделась опера и ее дворцы (наряду с железнодорожными вокзалами), представлявшие собой храмы эпохи пара и электричества. В перспективе оперы (и железных дорог) рождение кинематографа должно было восприниматься современниками рождением ублюдка. Сегодня, в перспективе конца следующего столетия, можно заметить, что рожденное на ярмарке кино с самого начала своего существования предвещало те общественные перемены, переломное значение которых мы начинаем понимать лишь ныне.

Мне кажется знаменательным, что весомость нового изобретения первыми оценили большевики. Обычно Ленину приписывается фраза о том, что из всех искусств важнейшим для нас является кино. В обществе безграмотных искусство движущихся картин создавало возможность формирования взглядов, но, прежде всего, эмоций. Оно обладало радиусом воздействия несравненно большим, чем печатное слово, но обладало также собственной спецификой, благодаря которой служило блестящим инструментом пропаганды: искусство движущихся картин не побуждает к размышлениям; его сила не в критическом анализе реальности. Новое искусство в состоянии прежде всего пробуждать чувства. Большевики первыми поняли инструментальные достоинства этого медиа. Сегодня их империя исчезает, но специфика искусства движущихся картин довлеет над всем цивилизованным миром. Довлеет в форме телевидения.

Когда я обращаюсь в памяти к истории кино немого периода, я вспоминаю в первую очередь творчество Эйзенштейна. С моей точки зрения, Эйзенштейн отстоял себя как бы вопреки себе самому: по сей день сохранив силу там, где пытается пробуждать эмоции против несправедливости и насилия (он делает это в «Броненосце...»). И проигрывает там, где пытается идти наперекор тяготению материала и, как большевистский пропагандист, старается аргументировать (так поступил он в «Генеральной линии», произведении несравненно более интересном эстетически, но также и несравненно менее удавшемся).

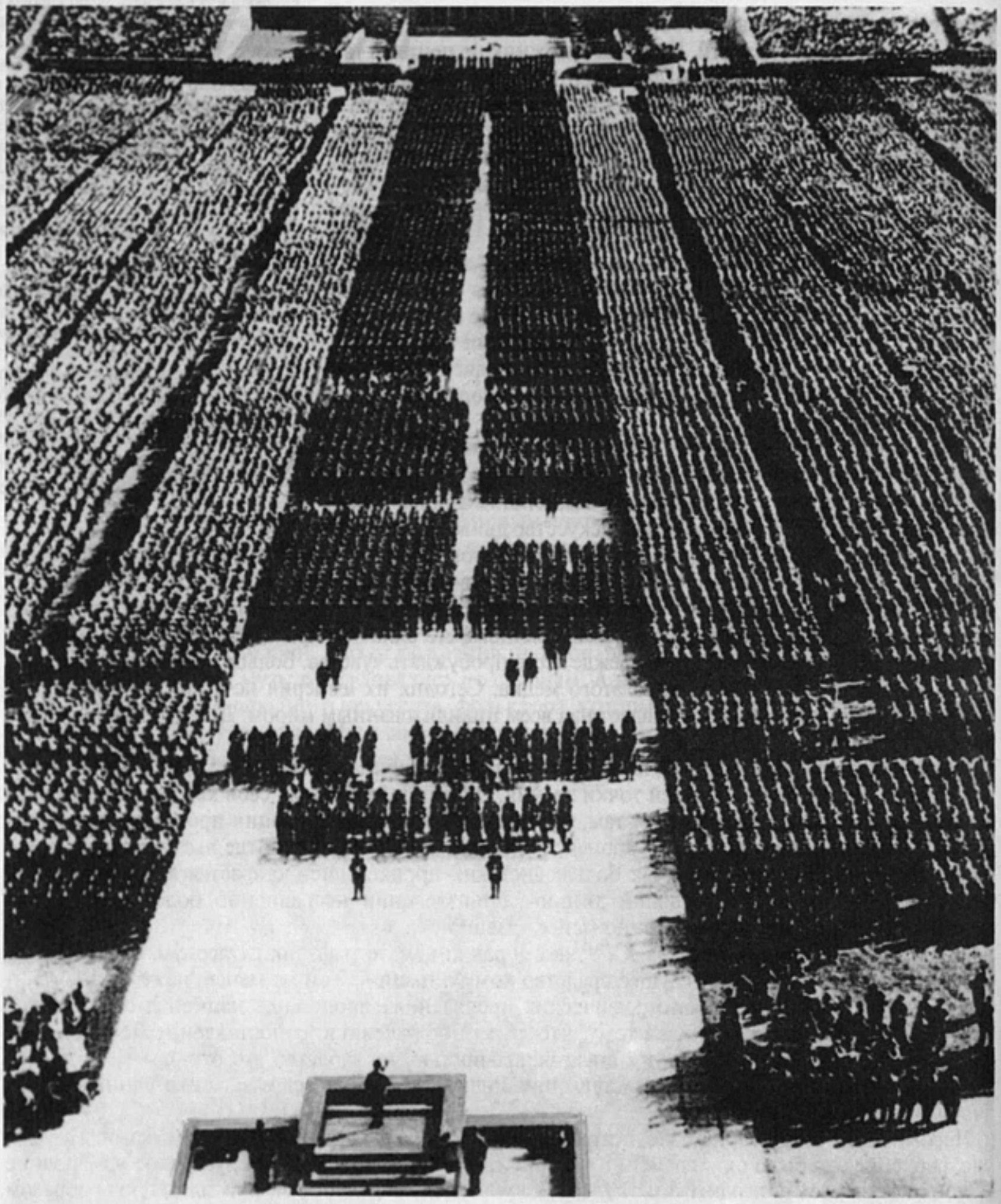
Как первый из тоталитаризмов XX века выбрал кинематограф, так гитлеризм, мне кажется, сделал ставку на радио как ведущее средство коммуникации. Тем не менее, кажется знаменательным, что в своих кинематографических проявлениях пропаганда национал-социалистов эстетически чрезвычайно близка тому, что делали большевики: сопоставление Лени Рифеншталь и Эйзенштейна сегодня уже стало банальностью, но сходство это отнюдь не случайно. Добавлю к этому, что в моем представлении Рифеншталь осталась в эстетике ранних немых фильмов Эйзенштейна.

Несомненно, тоталитаризм злоупотреблял искусством — так было с большевиками. Но злоупотребление это было одновременно и нобилитацией кинематографа. Глуповатое ярмарочное зрелище оказалось пригодным инструментом управления обществом, проявляя таким образом свои потенциальные возможности. Выяснилось это уже в начале 20-х годов. Мне кажется знаменательным, что эти возможности в ту пору не были замечены католической церковью, в отличие от случая с Гутенбергом, изобретение которого — машина для печати — было без колебаний поставлено на службу пропаганды веры. Появление кинематографа было воспринято церковью с большим трудом. Может быть, потому, что в начале нынешнего века католическая церковь находилась еще в состоянии шока после потери церковного государства, боролась с модернизмом и открещивалась от всех новаций? Или же техническая новинка, каковой был кинематограф, отталкивала своим ярмарочным происхождением?

Говоря о начале, то есть о немом кино, я забываю о том, кто всегда оставался художником с ярмарки и вошел в пантеон большого искусства. О Чарли Чаплине. Первый художник из Европы, которому Америка позволила расправить крылья и покорить мир своим искусством. С Чап-

BOX OFFICE *(КАССА) — 1. Помещение, к примеру, в кинотеатре, где продают входные билеты. 2. Сборы от демонстрации пьесы, фильма или другого шоу. 3. Коммерческий потенциал шоу, отраженный, например, фразой: «Этот фильм может собрать хорошую кассу». Будучи центром мультимиллионной промышленности, Голливуд всегда очень внимательно относился не только к текущим кассовым сборам, но и к кассовому потенциалу своих продюсеров, режиссеров и особенно актеров. Карьеру не одной «звезды» определила ее «кассовость». Годами публиковались списки самых «кассовых» «звезд». По итогам кассовых сборов среди владельцев кинотеатров проводился опрос на звание «Чемпион чемпионов», имеющий целью определить наиболее популярных продюсеров и режиссеров. Составлялись списки самых «денежных» западных «звезд» и обзоры молодых талантов.*

Поскольку очень сложно определить, в какой степени успеху фильма способствовали продюсер, режиссер или «звезда», достоверность подобных списков при всей их полезности, по меньшей мере, сомнительна. Единственный документ, заслуживающий внимания, — это перечень самых прибыльных фильмов в истории, проливающий свет на вкусы и пристрастия американских кинозрителей. В предлагаемом списке приводятся пять наиболее кассовых фильмов за каждое из четырех последних де-



«Триумф воли», реж. Лени Рифеншталь

лином десятая муза догнала театр комедии дель арте. Как зритель я вынужден свидетельствовать, что хотя Чаплин меня смешит и волнует, но, тем не менее, не восхищает: глядя на него, я чувствую, что отправился с экскурсией в луна-парк, где, честно говоря, бываю редко, поскольку предпочитаю развлечения более изысканные. (Пишу об этом, сознавая, что публично признаюсь в том, в чем признаваться не следует; поскольку, однако, весь текст, который пишу, является личным произведением, я вынужден оставаться искренним до конца.)

Глядя на историю кино с абсолютно личной перспективы, я позволю себе сейчас ересь, которую мне наверняка не простит ни один профессиональный историк. Забудем о затянувшемся младенчестве кино. Новорожденный заговорил на тридцатом году жизни, и с той поры идет

сятилетий на основе данных «Вэрайети». Цифры указывают, какие суммы были выплачены прокатчикам (обычно студиям) владельцами кинотеатров. Они не полностью отражают валовый сбор – то есть те деньги, которые кинозрители заплатили в кассы кинотеатров. Они также охватывают лишь территорию США и Канады и не учитывают другие страны. Не принимаются в расчет и такие источники доходов, как продажа фильмов для демонстрации на видео, по телевидению и рекламная торговля.

90-е годы: *Стивен Спилберг «Парк Юрского периода», 1993 ($ 205000000); Крис Коламбас «Один дома», 1990 ($ 140099000); Джеймс Кэмерон «Терминатор-2», 1991 ($ 112500000); Крис Коламбас «Один дома-2: Затерянный в Нью-Йорке», 1992 ($ 103378000); Тим Бёртон «Возвращение Бэтмена», 1992 ($ 100100000).*

80-е годы: *Стивен Спилберг «Е.Т. Инопланетянин, 1982 ($ 228169000); Ричард Марканд «Возвращение Джидая», 1983 ($ 169193000); Тим Бёртон «Бэтмен», 1989 ($ 150500000); Ирвин Кёршнер «Империя наносит ответный удар», 1980 ($ 141672000); Айвен Рейтман «Охотники за привидениями», 1984 ($ 132720000).*

70-е годы: *Джордж Лукас «Звездные войны», 1977 ($ 193777000);Стивен Спилберг «Челюсти», 1975 ($ 129549000); Рэндел Клейзер «Смазка», 1978 ($ 96300000); Уильям Фридкин «Изгоняющий дьявола», 1973 ($ 89000000); Фрэн-*

отсчет его существования. Можно спорить о том, было или не было немое кино эстетически более совершенной областью искусства, чем близкий театру говорящий кинематограф. Может быть, было, но прошло, и я, как свидетель конца нашего столетия, могу знать немое кино только по специальным показам. Я не чувствую, чтобы след его остался в нашей культуре; самое большее — запечатленные в движении образы наших прадедов. Если мне случается временами по собственной воле смотреть немые фильмы, то это старая хроника. Я чувствую волнение, когда вижу в движении тех, кого смерть повергла в состояние вечной статики. Просмотр старых недвижных фотографий не создает чувства контраста между жизнью и неподвижностью, в которой, как говорится, «все замирает». Никакого иного волнения, связанного с немым кино, я, честно говоря, не испытываю.

Что осталось для меня из 30-х годов? Ренуар. Он и сегодня смотрится как первый современник, который не начал стареть. Незабвенный фон Штрогейм в «Великой иллюзии», «Правила игры» — первый в моей памяти взгляд кино на жизнь без глуповатых упрощений. Это кино, которое говорит, не притворяясь, в нем присутствует момент истины без скидок на средства выражения (которые были еще не столь зрелыми), на публику, которая, как видно, была уже достаточно зрелой.

Непосредственно за Ренуаром идет Рене Клер со своим холодным и забавным, как интеллигентное искусство бульваров, кинематографом: его «Свободу нам!» соперничает в моей памяти с «Новыми временами» Чаплина, «Под крышами Парижа» напоминает мне, что противоядием против сентиментальности может быть малая толика иронии. Затем идут «черные» фильмы Карне, которые сливаются в моей памяти в один сумрачный образ туманных берегов Сены, недоброй судьбы и роковых страстей. Тому же Карне я благодарен за один из первых фильмов, которые убедили меня в магии кино. Это «Дети райка», удивительная картина о любви и искусстве с актерами, о которых сегодня трудно даже мечтать: Жан-Луи Барро и Арлетти. Встреча с ними на экране была для меня знакомством с такой любовью, которую я, наверно, никогда не смог бы даже вообразить, читая о ней на страницах книг. Иногда мне удается еще сегодня встретить почти столетнюю Арлетти, незабываемые глаза которой уже не видят, но улыбка осталась все та же. Так случилось, что в этом году я провел репетиции в зале театра Дежазе, который считает большой честью для себя, что в нем снимались сцены из «Детей райка».

«Броненосец «Потемкин», реж. Сергей Эйзенштейн

Помимо французского кино 30-х годов я ценю «Голубого ангела» из-за Марлен Дитрих, пожалуй, единственный раз правдивой в своем экранном воплощении (во всех последующих фильмах мне казалось, что она играла «звезду», а не роли, написанные в сценарии). Могу ли я предъявить это же обвинение Грете Гарбо? Она тоже во всех своих фильмах играла «звезду» (быть может, за исключением последнего появления на экране в «Двуликой женщине»), однако она была подлинной в роли «звезды» — в моем личном восприятии я верил ее воплощениям, и хотя все ее фильмы я вспоминаю как кич, я все-таки взял бы их с собой на необитаемый остров. Только из-за нее.

К 30-м годам относится еще пара британских фильмов, из которых я лучше всего помню «Пигмалиона» с необыкновенным Лесли Хоуардом. Благодаря ему и незабываемой Вивьен Ли меня взволновали «Унесенные ветром», которые я смотрел с таким огромным опозданием, что с трудом могу вспомнить их в числе фильмов, появившихся до войны. После «Нетерпимости» это, пожалуй, вторая в ряду эпических картин, которые я люблю. Но их значительно больше — «Война и мир» Видора, «Лоуренс Аравийский», «Мост через реку Квай» и, наконец, «Доктор Живаго». На каждом из них у меня были слезы на глазах, и я думаю, что в пантеоне нашей десятой музы Дэвид Лин должен занять совершенно особое место.

От послевоенных лет в памяти у меня все еще остались популярные французские фильмы. Карне, Клузо, Клеман, Дювивье и великий Рене Клер со столь же великим Жераром Филипом. «Ночные красавицы», «Фанфан-Тюльпан», «Красота дьявола», «Пармская обитель» (благодаря Марии Казарес) — все это сливается в некий пейзаж, которым я восхищался в гимназии. Где-то

«Голубой ангел», реж. Джозеф фон Штернберг

в глубине маячат английские «Короткие встречи», «Третий человек» и американские «Гроздья гнева». Я называю «национальность» этих картин, ибо это позволяет мне осознать факт, который сегодня уже кажется невероятным: американское кино находилось на периферии. Люди ходили на фильмы европейские, а американский продукт выглядел хуже, казался адресованным служанке или шоферу. Это им могли импонировать белые телефоны и расфранченные дамы. Для поколения моих родителей, а косвенно и для меня интересное кино должно было всегда происходить из Европы. Было ли так в действительности? В 40-х годах на польских экранах существовал относительно большой выбор, железный занавес опустился лишь в 50-е годы, да и

то всего лишь на пять или шесть лет, так что, пожалуй, не изоляция привела к тому, что я вспоминаю Европу как родину кино. Встречая своих ровесников на Западе, я чувствую, что для них (особенно в Германии и Италии) у американского кино был после войны вкус еще недавно запретного плода. И отсюда этот парадокс! Это Бертолуччи, Тавиани или Этторе Скола вспоминают, что кино всегда ассоциировалось для них с Америкой, а для меня, в Польше, напротив, ассоциировалось скорее с Италией. И с Францией. Отчизной кинематографа.

Французскую «новую волну» я познал глазами польского студента-физика, который пытался в Париже вести интервью для «Экрана» с теми, кто неожиданно вышел на первые полосы газет, посвященных культуре. Вся формация «новой волны» выросла из кинокритики, и я думаю, что над ней довлеет некое сверхсознание. Люди, привыкшие формулировать оценки, часто находят для них питательную среду в материале, который вовсе не поддается подобной трактовке. «Новая волна», пытаясь освободить для себя место в кино, принялась демонтировать величины, которые до той поры принято было считать неприкасаемыми: все французское кино, за сердобольным исключением Ренуара, было названо «папиным». Так пали Рене Клер, Карне, Деланнуа, а вместе с ними все популярное французское кино — распалась связь между чрезвычайно амбициозной элитой и обществом, расслоенным в плане культурном и в массе своей менее требовательным. Таким образом, мне кажется, возникло пустое пространство, в которое вторглась поп-культура Америки. Создатели «новой волны» к тому же помогли ей, создавая идола в лице Альфреда Хичкока с его достаточно механической манерой создания саспенса. (Мне страшно признаться в том, что я так и не смог полюбить Хичкока.) В чрезвычайно салонном творчестве «новой волны» появилось несколько шедевров — в их числе «Жюль и Джим» и другие фильмы Трюффо, а также Алена Рене. Последний в течение многих лет оставался самым значительным экспериментатором в области поисков кинематографического эквивалента тех литературных ценностей, которые мы по традиции считали совершенно не кинематографическими. Я преклоняюсь перед его творчеством, хотя не могу избавиться от подозрения, что, как каждый экспериментатор, Рене временами попадал в ловушки мистификации.

Я расписался так о «новой волне», ибо вижу в ней одновременно и вершину, и предвестие кризиса европейского кино. Я должен еще назвать Годара, автора, который совершил подлинную революцию в самом языке образов (до него лишь Орсон Уэллс со своим «Гражданином Кейном» кажется мне столь же выдающимся новатором). Годар доказал, что кино может жить без сюжета (или почти без сюжета), что оно может рассуждать об идеях и что движущиеся идеограммы являются языком необыкновенно содержательным. Так я воспринимал ранние фильмы Годара: «На последнем дыхании», но прежде всего удивительную «Замужнюю женщину» (думаю, что именно из нее вышли фильмы Хитиловой, а также пленительно анархистский Иоселиани). К сожалению, новый язык кино оказался вскоре достаточно бесполезным и был забыт. Его создатель и круг людей, в котором он обращался, переживали достаточно мрачный флирт с тоталитарной властью — без ума от «культурной революции» в Китае, вдохновители или участники парижской «весны баррикад» провозглашали достаточно примитивные истины (к тому же произнося их не слишком искренне). С точки зрения истории, участие кинематографа и кинематографистов в кризисе 1968 года возвышает роль этой области искусства и позволяет сравнивать его с ролью театра в прошлом столетии («Эрнани» была частью революции). К сожалению, сравнение обеих революций — в пользу XIX столетия. Революция баррикад не принесла, с моей точки зрения, славы гуманистам.

Мне кажется знаменательным, что кино в лице своих левых художников отвернулось от зрителя и сознательно отказалось от массовости — исключением является здесь один Лелуш. Причиной ли тому убеждение, что массы и так вернутся в кинозалы, когда изменятся обстоятельства, и потому не стоит заниматься ими в процессе завоевания власти? Опыт нашей части мира свидетельствует об обратном. В странах центральной Европы эти обстоятельства стали реальностью, с помощью простейших административных запретов было ограничено вредное влияние чуждого массового искусства, но, несмотря на это, потребность в этом искусстве не удалось

*сис Форд Коппола «Крестный отец», 1972 ($ 86275000). **60-е годы:** Роберт Уайз «Звуки музыки», 1965 ($ 79975000); Дэвид Лин «Доктор Живаго», 1965 ($ 60964000); Джордж Рой Хилл «Буч Кэссиди и Сандэнс Кид», 1969 ($ 45953000); Роберт Стивенсон «Мэри Поппинз», 1964 ($ 45000000); Майк Николс «Выпускник», 1968 ($ 44091000).*

***B PICTURE** (КАРТИНА КАТЕГОРИИ «Б») – малобюджетный фильм, обычно демонстрируемый вторым в программе из двух картин. Двухчастные программы появились в 1932 году, а к 1935 году стали уже традицией. Фильмы категории «Б» возникли как результат потребности в дешевом развлечении в годы Депрессии. Они отвечали стремлению Голливуда организовать бесперебойное снабжение продукцией своих многочисленных кинотеатров. Фильмы категории «Б» почти не приносили прибыли, но и никакого риска с ними почти не было связано. Если картины категории «А», то есть основные фильмы двухчастной программы, предоставлялись владельцам кинотеатров за некоторую долю прибыли, то за картины категории «Б» взималась фиксированная плата, вне зависимости от полученных доходов. Со временем крупные киностудии потеряли интерес к подобной продукции. Образовавшуюся нишу заполнило множество мелких независимых студий, которые называли*

удовлетворить производством отечественных суррогатов. Зритель мечтал о другом кино и ныне, когда нашел его даже в России, изменил отечественному кинематографу с американской продукцией, адресованной людям, так сказать, культурно убогим. (Знаменательно, что классовая связь сильнее национальной, и «культурно нищие» соединяются во всем мире перед экраном, заполненным американцами.)

А ведь было время, когда с неожиданной синхронностью рождались гении в разных странах Европы (добавлю к ним еще одного японца). Почему гении появляются стадом? Мне кажется, что история музыки давно описала этот феномен. В краткой истории кинематографа он имел место лишь однажды и определил потолок возможностей этого искусства. После двадцати лет сияния стремительно поднимающаяся кривая прервалась, но не опала.

В моей памяти первым был Бергман (если бы я его не увидел, я бы не отважился стать кинематографистом), человек, который, пожалуй, первым определился как автор, был писателем, который писал свои произведения на экране так, как это делают выдающиеся литераторы на бумаге. «Седьмая печать», «Земляничная поляна», «Вечер шутов» — это было только началом. Поток произведений Бергмана не прерывался до самого последнего времени — «Фанни и Александр». (Как не вспомнить еще «Молчание», «Шепоты и крик», «Источник» и множество других.) Бергман умел говорить на прекрасном языке кино о жизни и о смерти, о Боге и о дьяволе, и умел говорить серьезно, так серьезно, как великие писатели и музыканты: он мог вступать в диалог с Бернаносом

«Чистое небо», реж. Григорий Чухрай

или Томасом Манном, Мессианом или Шостаковичем. Благодаря Бергману весь кинематограф смог освободиться от комплекса неполноценности, комплекса незаконнорожденного с ярмарки.

Но Бергман был не один в эпоху гениев. Рядом вырос Федерико Феллини, близкий скорее к театру или архитектуре барокко, чем к литературе. Сначала поразительно простой в «Дороге» и «Ночах Кабирии», затем потрясающий в многослойной «Сладкой жизни», наконец, абсолютно оригинальный в «Джульетте...» и «Сатириконе» (это мой личный фаворит), аутотематический в «8 $^{1}/_{2}$» и, наконец, вновь удивительно двусмысленный в «Казанове» и «Джинджер и Фред». Случай Феллини наилучшим образом иллюстрирует европейскую концепцию кинематографа, кото-

рый мы называем авторским. Знаменательно при этом, что Феллини, гений кинематографа, всегда сохранял веру в дух ярмарки. Его фильмы нередко были популярны, притягивая и самую простую публику, и самую изысканную. Кино Феллини не могло родиться в Америке — он и сам никогда не хотел работать ни в одной другой стране, кроме той, что была его родиной.

Я подчеркнул, что Феллини был автором популярным: его фильмы продавались, как свежие булочки. В течение 70-х годов кинематограф рос, как дрожжевое тесто, и с каждым годом становился все лучше. Если после премии в Канне Антониони был освистан, то двумя годами позже у кинотеатров, где шли его фильмы, стояли очереди. Телевидение показывало его картины сразу же после программы новостей. Казалось, что прогрессу этому не будет конца, что то, что еще вчера казалось для зрителя слишком трудным, завтра войдет в массовый оборот. Это правда, что всегда в истории существенное участие в культуре принимал ничтожный процент населения, но именно этот процент свидетельствовал о прогрессе, воздействуя на развитие остальных.

И что-то в этой сфере рухнуло. Фильмы Антониони и Бергмана сдвинулись на телеэкранах из лучшего времени после программы новостей куда-то за полночь. Должен ли я поверить в то, что двадцать лет назад люди лучше воспринимали искусство, казавшееся несколько более трудным, но зато идущее к зрителю с ценностями, которые напрасно искать в сегодняшней конвейерной продукции, где автор перестал существовать как индивидуальность, где есть лишь товар, обозначенный этикеткой фирмы, недвусмысленно определяющей его жанр, чтобы, не дай Бог, не было неожиданностей?

Глядя назад на неслыханный взлет кинематографа, я должен назвать еще несколько имен первой величины. Бунюэль. Ветеран кинематографа, некогда известный в период сюрреалистского авангарда, а потом гений авторского кино, разворачивающегося в пространстве, близком метафизическому. Как живая, стоит у меня перед глазами «Виридиана», открывшая драму зла, которому нечем ответить. Наряду с «Ангелом истребления» «Дневная красавица» и «Скромное обаяние буржуазии» представляют собой антологию обвинений, предъявленных миру, утратившему ориентиры. И снова существенная деталь: в искусстве Бунюэля мир не знает, как отличить зло от добра, но у художника нет сомнений, и его суд остер, как бритва.

Вспоминая два эти десятилетия гениев, я должен еще назвать Куросаву — этого необыкновенного японца, который поселил в сознании миллионов людей сонмы самураев и их современных потомков. Можно спорить, является ли Куросава благодаря своим связям с Шекспиром и Достоевским стопроцентно японским художником (эти же сомнения сопутствуют произведениям индийца Сатьяджита Рея), но японскими останутся у Куросавы музыкальность, чувство ритма, композиция шумов и, наконец, тот особый нравственный абсолютизм, благодаря которому мы, европейцы, а также американцы находили себя в «Расёмоне», «Семи самураях» или «Ране».

Может быть, стоит еще вспомнить о блестящем кинематографе той эпохи на британских островах — серии социальных лент о жизни простых людей, таких как «Вкус меда» и «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» Тони Ричардсона, «Кес» Кена Лоуча, но прежде всего творчество Линдсея Андерсона, который вышел (вместе с Кеном Расселом) далеко за рамки реализма и остался в моей памяти фильмами «Такова спортивная жизнь», «Если...», «О, счастливчик!» и странным «Госпиталем «Британия». Кена Рассела я с признательностью вспоминаю за его «Любителей музыки» (биографию Чайковского).

Я опустил итальянских неореалистов и среди них Висконти, который еще в «Чувстве» обозначил свое аристократическое видение мира. Я сохраню в сердце «Рокко и его братьев» и, может быть, не столь горячо, но с симпатией вспоминаю «Смерть в Венеции», где вновь встреча литературного первоисточника и произведения десятой музы позволила поставить знак равенства между искусствами.

Я не хотел бы закончить это перечисление без воспоминания о Сауре с его мрачной испанской метафорикой, я не могу также не вспомнить Дзеффирелли, который не раз восхищал меня (хотя бы неудавшимся «Гамлетом», который после давнего шедевра Оливье заранее казался обреченным на неудачу). А еще — Эрманно Ольми со своим «Деревом для деревянных башмаков». А

Poverty Row, Gower Gulch или B-Hive. Они специализировались на производстве фильмов категории «Б», что приносило незначительную, но почти гарантированную прибыль. Ведущее положение среди них занимали студии «Republic» и «Monogram», но было и множество других, теперь уже забытых, таких как «Grand National», «Mascot», «Producers Releasing Corporation» (PRC), «Tiffany», «Sono Art-World Wide», «Chesterfield», «Victory», «Invincible», «Ambassador-Conn», «Puritan», «Majestic».

Подобные студии выдавали продукцию с потрясающей скоростью, чтобы как-то компенсировать валом ничтожные доходы. Типичные фильмы категории «Б» делались с крохотным бюджетом в очень короткие сроки при рабских условиях работы. Напряженный график съемок не располагал режиссера к вдохновенному творчеству. Обыкновенно это были жанровые картины со стандартным сюжетом, чаще всего криминальные мелодрамы или вестерны, попадались среди них и низкопробные комедии, и романтические любовные истории, и фильмы ужасов, и научная фантастика. В целом критика очень презрительно относилась к такого рода произведениям, если вообще удостаивала их вниманием. Впрочем, большая часть из тысяч этих дешевеньких кинолент и на самом деле не заслуживала рецензий. Многие снимались по плохо написанному сценарию со стандарт-

«Если...», реж. Линдсей Андерсон

Ромер, быть может, самый оригинальный из французских авторов, родом из литературы и в то же время насквозь кинематографичный... А из более поздних американцев — Бурмен и Стэнли Кубрик с «Одиссеей» и «Апельсином», и Поланский, и Коста-Гаврас... И, наконец, наша часть Европы — Янчо и Сабо среди собратьев, оба удивительно оригинальные и неровные. Янчо, который стиль превратил в тягостную манеру, продавшись в конце концов левакам на Западе (я ставлю ему это в вину, ибо он все знал и понимал), и Сабо, который в своих немецких фильмах «Мефисто», «Полковник Редль» и «Хануссен» воскресил нечто из «Миттельевропы», что немало волнует нас, поляков.

Великолепие чешского кино рухнуло под нашествием «братских армий», но трудно забыть Формана с «Любовью блондинки», Менцеля с «Поездами под пристальным наблюдением» и Пассера с «Интимным освещением». И, наконец, кино России — Калатозов с фильмом «Летят журавли», Чухрай, который в «Сорок первом» и последующих фильмах был ближе всего к тому великому волнению, проистекающему из формулы Станиславского, что нашла свое продолжение в Америке. (На просмотре «Чистого неба» Чухрая у меня были слезы на глазах, как на фильмах Казана.) Можно вспомнить «Судьбу человека» бесславного позже Бондарчука и интеллектуально мутноватые и обычно, как правило, неискренние, но обаятельные фильмы братьев Михалковых. И, наконец, «Иди и смотри» Климова.

Я не могу назвать Тарковского в российском перечне, поскольку в своем искусстве он перешагнул этнические границы своей родины. Два его западных фильма — «Ностальгия» и «Жертвоприношение» — венчают то, что он начинал, снимая «Рублева», «Зеркало» и «Сталкера». Тарковский своими произведениями наиболее убедительно доказал, что язык движущихся образов в состоянии выразить силу духа, и выражение это по силе для меня — осмелюсь это сопоставить — на уровне трудов великих мистиков. С тем большей горечью я задаю себе вопрос: а не кончается ли на Тарковском развитие кинематографа?

Я не вдавался в этих размышлениях в проблемы польского кино. Частично меня смущает мысль о том, что я должен писать о коллегах, и боюсь, что по простому недосмотру забуду кого-нибудь из тех, кого ценю. Из самых старых польских фильмов я помню «Пограничную улицу» Форда и наивно политизированную, но красивую «Юность Шопена». Ценю «Фараона» Кавалеровича.

Особое слово я должен посвятить фильмам Хаса. Его «Как быть любимой», а затем «Рукопись, найденная в Сарагосе» и «Шифры» были для меня исходной точкой в собственных поисках. Я должен вспомнить и Мунка, ибо он был необыкновенным

художником, хотя и оставил после себя так немного (за одну «Эроику» он должен войти в историю). Наконец Куц с его «Никто не зовет» и «силезской трилогией» — «Солью черной земли», «Жемчужиной в короне» и «Бусинками одних четок». Труднее всего мне писать о Вайде, хотя мы знаем, что нельзя переоценить его заслуги в возвышении кинематографа как польского национального искусства (благодаря «Каналу», «Пеплу и алмазу», а позже «Человеку из мрамора» и «Человеку из железа»). Все творчество Вайды достойно восхищения и провоцирует меня к сопротивлению. Парадоксально, но я без оговорок принимаю те фильмы, которые он ценит меньше всего: «Врата рая», «Барышни из Вилько», «Хроника любовных происшествий», наконец, лихие «Дантон» и «Земля обетованная».

Я хотел бы еще вспомнить Ружевича, художника столь скромного, что почти забытого, и, наконец, найти место тому, что совершил Кесьлёвский. С ним мы оказались уже у края кинематографа. После успехов, какими не часто гордится Польша, он провозгласил похороны кино. Заняв самую лучшую каюту, он заявил, что корабль тонет. Нужно вслушаться в его слова. Кино исчезает. Оно перестало быть в Европе всеобщим развлечением и перестало играть существенную роль, оно растворилось в море программ, идущих по телевидению, и разменялось на сотни кассет, которые берутся напрокат за деньги. Но упадок кино, его ранняя смерть после недолгой жизни — это не вопрос технологии. В человеке сохранилась живая потребность выдумывать, и тот, кто некогда закричал «Волк!», когда волка не было, может и сегодня рассчитывать на проценты от копирайта.

ным сюжетом, с плохими, фанерными декорациями и бесцветной операторской работой. И все же иногда фабрика картин категории «Б» производила жемчужины, подлинно классические шедевры. Незаслуженно забытые режиссеры, такие, как Вэл Льютон, Эдгар Г. Алмер, Андре де Тот, Рудольф Мате, Рой Роуленд, а позднее Роджер Кормен, уютрялись с достоинством выживать в этой молотилке и ставить неплохие фильмы, выделявшиеся динамичным действием, впечатляющей атмосферой и нестандартными персонажами. Своей изобретательностью и мастерством они возвышали избитые сюжеты.

Антимонопольное решение Верховного суда 1948 года, лишившее крупные киностудии множества собственных кинотеатров, в сочетании со становлением телевидения и просвещением киноаудитории вызвало упадок двухчастных программ, а вместе с тем и картин категории «Б». Мелкобюджетные фильмы по-прежнему производились, поскольку новые подобные «фабрики» продолжали возникать в Голливуде, например «Allied Artists» или «American International Pictures» (AIP). Однако великая эра картин категории «Б», за время которой были, с одной стороны, впустую истрачены миллионы футов кинопленки, а с другой — созданы скромные, но запоминающиеся картины, практически закончилась к началу 50-х годов.

Поле, на котором проигрывает кино, — это то же самое поле, на котором проигрывают все остальные искусства. Общество на переломе столетий не ждет от искусства того, что было его задачей на протяжении веков. Оно не требует описания мира, описания, содержащего ясную шкалу ценностей. Оно не ожидает ответа, ибо не задает вопросы, которые, как казалось, будут безотказно сопутствовать человечеству, — вопросы о смысле существования, о смысле страдания, о смысле смерти. Спрашивать о том, что есть любовь и в чем заключается счастье. Может ли искусство прожить без этих вопросов? Я уверен, что не может. А может ли человечество без них выжить?

Искусство всегда было развлечением, занятием непродуктивным, то есть бескорыстным. Показывая на прекрасную вещь, в прошлом столетии говорили: «Она, как Моцарт, не служит ничему». У меня нет претензий к тому, что искусство является развлечением, но именно в рамках развлечения, то есть действий непродуктивных, непрактичных, и содержатся раздумья над жизнью, над счастьем и над смертью. Эти раздумья были участью культуры народной не в меньшей степени, чем культуры салонов, — разница в языке, а не в адресате. Культура простого человека тоже задавала фундаментальные вопросы. Сегодня глупая теленовелла или эпизод сериала «Династия» приходят к человеку, имеющему образование не меньшее, чем то, что было тридцать лет назад у тех, кто стоял в очереди, чтобы увидеть фильм Феллини или Бергмана. Поэтому сумерки кинематографа я связываю с изменением роли, которую играет сегодня культура. Не исчерпан язык движущихся образов, исчезли вопросы, которые можно было бы рассматривать на этом языке. И потому столетие кино соединяется с его похоронами.

А может быть, все-таки мы преждевременно хороним покойника, у которого еще бьется сердце? Может быть, преждевременно хороним нашу Европу, которая столько раз переживала упадок и поднималась, становясь снова двигателем развития человечества? Может быть, в мире новых технологий оживут вечные вопросы и найдется место, в котором я сниму новую «Иллюминацию» или новый «Императив»? Будет ли это телевидение, или видео, или каска для виртуальной реальности — все равно, так же, как все равно, задам старые вопросы я или коллега, который моложе меня на несколько поколений. Важно лишь, по моему убеждению, чтобы это были вечные вопросы, а не только кашица, благодаря которой мы переживаем анестезию воображения.

Перевод с польского М.Черненко

Это статья, как часть обширного исследования, была опубликована в «Тыгодник Повшехны», Краков, 1995.

Декабрьские тезисы (к 100-летию кино)

АНКЕТА

1. Каково ваше отношение к юбилейной дате кинематографа?
2. Можно ли говорить о каком-то эстетическом прогрессе в искусстве кино на сегодняшнем этапе?
3. Что в нынешних тенденциях развития кинематографа настораживает вас, внушает опасение?
4. Назовите несколько имен режиссеров, которые в разные годы, с вашей точки зрения, определили развитие киноязыка?

ЮРИЙ АРАБОВ

1. Для меня этот юбилей имеет чисто теоретический интерес. Я никогда не чувствовал себя частью кинематографического процесса. Я и мои друзья, с которыми мне посчастливилось сделать десятка полтора картин, были и будем маргиналами в сегодняшней культурной ситуации. За коммерцией мы не гнались, чужое мнение не уважали, с самого начала настраивая себя на противостояние официальному искусству. Вышло ли из этого что-нибудь путное — не нам судить. Лично для меня кино всегда было частным делом. Кажется, сегодня оно вообще имеет тенденцию сделаться частным делом. Виртуальная реальность и связанная с ней многовариантность сюжета окончательно разрушат эстетику кино. Новое зрелище, вышедшее из кино, кинематографом уже не будет. Кино в нынешнем виде останется в музеях и в частных собраниях на одной полке с книгой, перочинным ножом и подзорной трубой, в которую смотрели жюльверновские капитаны.

2. Говорить об эстетическом прогрессе в нынешнем кинематографе, на мой взгляд, можно лишь в контексте поп-культуры, частью которой кино являлось всегда. Однако раньше в этом детище массового сознания или коллективного бессознательного еще оставалась узкая площадка для лирической исповеди автора. Этим и занималось так называемое авторское кино в советском исполнении. Сейчас этой площадки фактически не существует. Об авторских (исповедальных) картинах приходится говорить сегодня как о неких исключениях, досадных сбоях в относительно отлаженном механизме массовой культуры, которая обслуживает в основном первичные инстинкты толпы, собравшейся в кинозале. Хорошо это или плохо? С точки зрения классической культуры, например XIX века, не очень хорошо. Однако новое язычество, в которое медленно погружается постхристианский мир, ставит значительно более серьезные проблемы, чем недостаток киноисповеди тех или иных талантливых людей.

3. Ничего не настораживает. Главное знать, с чем ты имеешь дело. Смешно требовать, например, от блатной песенки шекспировского языка. За сумасшедшего примут. А массовая культура занимается, в частности, именно этим: пересказом, сниженным и плоским, классического наследия предыдущей культурной эпохи.

4. Чаплин, Хичкок, Феллини, Бергман, Тарковский.

ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ

1. Как я отношусь к столетию кино? С радостью. Я радуюсь, что кино еще молодо. Сто лет — это, в сущности, один год. Так что очень многое еще впереди.

2. Прогресс наблюдается, но очень медленный.

3. Настораживает меня то же, что и всех: кино смотрят по видео.

4. Режиссеры, повлиявшие на развитие киноязыка? Я могу назвать тех, кого я бесконечно люблю: Бастер Китон, Гриффит, Уэллс, Виго, Брессон, Мидзогути, Довженко, Эйзенштейн, Тарковский... Я не назвал многих, но ведь всех же не надо называть, верно?

BREAKAWAY *(ДОСЛОВНО «ОТЛОМИВШАЯСЯ ЧАСТЬ») – часть декорации или реквизита, специально изготовленная из легкого материала, чтобы быть разрушенной при малейшем усилии. Их часто используют в сценах действия, например когда для достижения реалистического эффекта требуется разорвать рубашку в драке или сломать стол во время потасовки в баре, не подвергая риску актеров или каскадеров.*

BREAKDOWN SCRIPT *(РАЗБИВКА) – подробный перечень всего, что требуется для съемок фильма, с раскладкой по дням и сценам. Его обычно готовит ассистент режиссера, который, невзирая на порядок следования элементов сценария, распределяет их по таким категориям, как съемка на воздухе или в помещении, днем или ночью, требующая записи звука или нет. Все кадры, которые должны быть отсняты на одной натуре, группируются вместе, равно как и сцены, требующие определенных декораций, костюмов, освещения, специальной звукозаписывающей аппаратуры или присутствия статистов. Разбивка облегчает режиссеру задачу планирования съемок и предотвращает случайные пропуски или неоправданные повторения.*

BREATHING *(ПУЛЬСАЦИЯ, ДОСЛОВНО «ДЫХАНИЕ») – быстрые колебания фо-*

ЭЛЕМ КЛИМОВ

1. Как к столетию кино, которое на радость нам дано, которое для меня лично является важнейшим из всех искусств...

2. Прогресса вообще не существует. Слово «прогресс», во-первых, само по себе сомнительное, а уж тем более когда существует мировая культура со своими вековыми традициями, когда существует великая музыка, великая живопись, архитектура, скульптура et cetera... Какой эстетический прогресс может быть?

3. Всемирная, о чем я давно догадался уже, полная, почти полная бездуховность, которая сказывается на работах даже самых крупных мастеров мирового кино.

4. Само собой, за скобками — Чаплин. Для меня, лично для меня, Жан Виго с его «Аталантой», Борис Барнет с его «Окраиной», конечно же, «Дорога» Феллини...

ОЛЕГ КОВАЛОВ

1. Ну что ж, есть и такое явление. Дата не хуже любой другой.

2. На мой взгляд, эстетического прогресса не существует. Я считаю, что лучшие фильмы уже сняты. Снята «Земля», сняты «Песнь дороги» Рея, «Дорога» Феллини... Все, что сейчас делается, уже не является качественно новым. Прогресса нет. Прогресс будет тогда, когда мы вспомним про традиции кинематографа, когда художники будут выезжать на съемки для того, чтобы снять тень, движущуюся по улице, или, скажем, как у Кракауэра — дрожание листвы в луже или тень листьев на стене дома... Тогда в кино будет прогресс, потому что кинематограф, сейчас я скажу трюизм, это «запечатленное время». Время здесь материал, предмет ваяния. Как для скульптора предмет ваяния камень, мрамор, так для кинематографа, Тарковский точно сказал, — само время. Пока мы не будем работать с этой материей, не будет кинематографа. Сейчас кинематограф рассказывает сюжеты, это неинтересно. Это и телевидение может делать с тем же успехом.

3. В целом — сказать трудно. Мировой кинематограф все-таки довольно пестрый, он не сводится к одному явлению. А в российском кинематографе настораживает невежество творцов, отсутствие энциклопедически образованных режиссеров, полуобразованность. Потому что все великие режиссеры — Феллини, Пазолини, Эйзенштейн и другие — были напитаны мировой культурой, что и отражалось в кадрах их фильмов. У нынешних российских режиссеров очень беден ассоциативный ряд, и поэтому кино — плоское, неинтересное. Американское кино, даже бульварное, в этом отношении намного богаче. Возьмите, скажем, любой фильм ужасов, даже плохой: там есть выход в какую-то общечеловеческую мифологию, проблематика борьбы добра и зла, есть адаптация находок великой культуры, есть отсылки к литературной классике и к классике кино... Это и делает картины интересными, объемными. В российском кино такой вот интересной, объемной картины я не помню, кроме разве что «Утомленных солнцем» Михалкова. Как бы мы к ней ни относились, там есть художественный объем за счет интересных отсылок, богатых ассоциативных связей: от Аркадия Гайдара до Серджо Леоне. Я не хочу говорить о работах коллег, но смотришь иногда картину, которая могла бы быть шедевром, и видишь, что у режиссера просто не хватает культуры, не хватает ремесла, чтобы углубить ее, сообщить ей объем.

4. Я могу назвать четырех режиссеров, которые определили развитие киноязыка, — это Гриффит, Эйзенштейн, который до сих пор влияет на Копполу и весь американский эпический кинематограф, Антониони и Годар. Самым большим новатором был, конечно, Антониони. В российском кино самым недооцененным человеком мне кажется Вертов. Вертов был гений, но, как всякий гений, он не имел решающего влияния на образование киностиля. Киностиль определили, сделали массовым, конечно, Гриффит, Эйзенштейн, Годар и Антониони. Но тем не менее открытия Вертова тоже работают в культуре — я имею в виду современное телевидение, которое развивает его идею «киноглаза». Остальные гениальные люди — Феллини, Пазолини и другие — оказали большое влияние на общее развитие культуры, а я назвал людей, которые занимались киноязыком.

АЛЕКСАНДР МИТТА

1. Отношения никакого нет. Сто лет — приятная круглая дата. На самом деле она означает, по-моему, завершение какого-то периода в жизни кинематографа, потому что в ближайшие годы кино полностью

перейдет на электронные носители изображения, на магнитную пленку. И как только оно расстанется с «Кодаком», сразу наступит новая революция, когда кино сможет снимать уже действительно каждый, где и как захочет. Это станет похоже на писательский труд — писатель пишет у себя дома, и не нужно набирать свои книги. Останется только проблема «звезд», которые все дорожают и дорожают.

2. С моей точки зрения, прогресс совершенно очевиден, потому что происходит очень сильное изменение как бы тонуса зрелища. Мы хотим все более и более агрессивного зрелища, и электроника предлагает нам самые фантастические варианты, которые были раньше недоступны. Ощущение соединения фантазии с реальностью — это болевая точка современного кино. Сегодня почти ничего невозможного для кино не существует. Оно стоит еще слишком дорого, но через восемь-десять лет не будет стоить практически ничего. Мы будем фантазировать в изображении так, как раньше не приходило в голову. Эта раскрепощенная визуальная энергия очень притягательна. В то же время такая часть кинематографа, как литературная, драматургическая основа, очень консервативна. Она не может эволюционировать, потому что ничего более революционного, с точки зрения технологии драмы, чем Шекспир и Чехов, никто не предложил. Попытки реформировать драму закончились ничем. Не только в кино, но и в театре талантливые люди используют классические стереотипы построения драмы, поэтому тут никакого прогресса быть не может. А визуальная сторона будет все время меняться — это такая суетная часть кинематографа. Она будет нас тащить в область фантазии.

3. Все режиссеры клянутся, что любят и обожают «звезд», — на самом деле все сложнее... И с продюсерами приходится дружить, хотя и здесь все непросто. Во всяком случае, эволюция этих профессий и этих имиджей в кино очень стремительно деформирует кинематограф. Уже нельзя сказать, как десять лет назад, что кино — режиссерское изделие. Режиссура остается очень важным и существенным элементом в кино, но далеко не единственным. Вот эта ситуация, когда кино стало коллективным, — по-моему, главный друг и враг, но на самом деле это то, что дает импульс к его развитию.

4. Очевидно, Чаплин. Дело даже не в картинах, а в личности. Так же очевидно, что Гриффит, Эйзенштейн с «Броненосцем «Потемкин». 30-е годы — это Джон Форд, что бы он ни делал. 40-е — Орсон Уэллс. 50-е — Витторио Де Сика. 60-е —Федерико Феллини и далее тоже — Феллини, Феллини... Хотя нет, конечно, 80-е для меня — Спилберг, поскольку я раньше, чем другие, распознал в нем великого сказочника и великого кинематографиста. И сейчас он растет невероятно. Похоже, что в 90-е годы он тоже попадает.

Картины? «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Осведомитель» Джона Форда, «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, «Похитители велосипедов» Витторио Де Сики, «Дорога» Федерико Феллини, «На последнем дыхании» Годара, серии с Индианой Джонсом Спилберга.

КИРА МУРАТОВА

1. Радуюсь, что за столь краткий срок снята бездна замечательных фильмов. Даже если бы кино исчезло как занятие, оно сохранилось бы как род искусства. Впрочем, кино не прекратится, не прекращается же живопись, не исчезают же и другие искусства, которым периодически прописывают смерть. Как аттракцион кино кончилось. Аттракцион основывается на новых технологиях. Кино постепенно должно находить и находит свою скромную и благородную нишу. Земекис, Спилберг, Лукас еще выжимают остатки фокусов, а для нас — бедной, отсталой страны — это нереально, и ни к чему потуги. Хватит стремиться быть важнейшим из искусств. Иногда один род искусства владеет умами, иногда — другой. То обожают Рудольфа Валентино, то Евтушенко, то Мадонну. Но разве это может быть целью?

2. Как известно, прогресса в искусстве не бывает вообще. Бывают моды, бывают технические новшества, но они заменимы простейшими способами. Бывает первичность, бывает новизна, свежесть, но, отдаленное временем, все делается равновеликим. Что за коллективистский тон вопроса?! Сколько нужно талантливых в год, чтобы считать это дело стоящим, прогрессирующим? Сколько надо праведников, чтобы не разрушать Содом? Поторгуемся?

3. Отсутствие денег.

4. Я недостаточно компетентна, недостаточно подробно осведомлена и образованна, но присоединяюсь к глобальному мнению одного знаменитого просветителя, который высказался так: у одних много инструментов, у других много идей.

ЕЛЕНА САКАНЯН

1. Отношение к 100-летию кинематографа у меня примерно такое: «Король умер, да здравствует король!» Потому что кинематограф, который был зачат братьями Люмьер сто лет назад благодаря скромным техническим приспособлениям, в настоящее время уже, так сказать, отходит в мир иной. И сейчас наступают совершенно новые технологии, и все повторяется. То, что Люмьеры когда-то ввели в культуру, то есть не в

культуру — это еще был балаган, балаганное искусство, — в какой-то момент достигло признания, как высокое искусство. Сейчас благодаря новым технологиям все возвращается на балаганный уровень.

Появилась совершенно изумительная новая техника, и ею пока забавляются. Я думаю, люди, которые смотрят американские фильмы с высокими, потрясающими техническими достижениями — все эти «Челюсти», «Терминаторы» и все прочее, — испытывают тот же восторг, который испытывали люди в конце прошлого века, глядя на движущиеся картинки братьев Люмьер. Сегодня задача такая: высокое искусство вступает в борьбу с высокими технологиями и должно их поглотить, как случилось на протяжении этого столетия с кино, которое завоевало себе право называться искусством.

2. Прогресс существует — технический. Кино — искусство синтетическое, и в его технической части существует прогресс, техника совершенствуется. Появляются высокие технологии, и задача искусства — эти высокие технологии суметь переварить, превратить в искусство. И кино — тот самый передовой край, где происходит борьба между техницизмом и духовностью. Сумеет ли кино освоить и присвоить все эти высокие технологии? От этого, я думаю, зависит и движение человечества вообще, его эволюция.

3. Технический прогресс и есть главный друг и враг кино.

4. Это вопрос к киноведам. Область моих интересов — киноязык. Поэтому я назвала бы Дзигу Вертова, Пелешяна, Параджанова. Я говорю о языке кино, о том, что сделало кино высоким искусством. Это сочетание музыки, техники, слова в развитии киноязыка. Это большая внутренняя работа — кино для кино. И, конечно, Орсон Уэллс, Федерико Феллини, Пазолини — титаны. Они задали ориентиры. Забили столбы. А вот между ними уже развивается тонкое и высокое...

Кино оказало влияние на человечество. Люди сейчас мыслят монтажно, отдельными кадрами. Возникла обратная связь, и одна из главных задач этого искусства — каждого человека сделать соавтором. То есть чтобы зритель сам организовал творческое пространство, сам развивал сюжет и становился сотворцом и сорежиссером — это такая грандиозная игра!

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ

1. Столетие кино — формальная дата.

2. Безусловно, можно. Но результаты, на мой взгляд, — скромные.

3. Проблемы дебютантов и судьба настоящего произведения искусства кино в окружении дичающих государства и народа.

4. Дрейер, Флаэрти, Довженко, Тарковский, Бергман, Пелешян, Брессон.

АЛЕКСАНДР ХВАН

1. Поскольку мы живем по европейскому календарю, эта дата для нас важна. Для японцев, например, она не имеет значения. Но поскольку мы христиане и поскольку кино начиналось в европейских странах, для нас это юбилей. В истории кино эта дата имеет значение какого-то рубежа: именно сейчас мы находимся на пороге такого же качественного скачка, как и в самом начале.

2. Нет. Эстетический прогресс — это вообще нонсенс. В эстетике прогресс невозможен. Вообще прогресс имеет отношение только к таким ущербным сферам деятельности человека, как наука, техника, освоение природы, покорение ее... Искусство, эстетика — из другой области. Здесь соревнование вообще невозможно.

3. Отсутствие серьезности. Отсутствие серьезности, которое есть не только в нашей стране... Ведь понятие «стёб», которое я ненавижу, является сейчас интернациональным.

4. 1900—1910 — Гриффит.

1910—1920 — этот период я практически не знаю.

20-е годы — это золотой век кинематографа, тут несколько имен. Порядок, в котором я их называю, — это не иерархия, просто набор: Чаплин, Бунюэль, Виго, Барнет, Ренуар. Естественно, все эти имена переходят и в 30-е годы.

40-е годы для меня скрыты.

50-е — Де Сика, Феллини, Куросава.

60-е — Висконти.

70—80-е — Ридли Скотт, Стивен Спилберг, Коппола, Серджо Леоне.

Над подборкой материалов работали А.Колодижнер, Н.Сиривля

куса из-за дрожания пленки вследствие плохой работы камеры.

***BRIDGE MUSIC** (МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВСТАВКИ) – музыка для сопровождения или акцентирования визуальных переходов.*

***BRIDGING SHOT** (СВЯЗУЮЩИЙ КАДР) – любой кадр (например, вставной или перебивка), используемый для того, чтобы при монтаже замаскировать разрыв в действии.*

***BUYER** (СНАБЖЕНЕЦ) – один из реквизиторов или костюмеров, в обязанности которого входит покупать или брать на-прокат необходимые предметы.*

***CALIGARISME** (КАЛИГАРИЗМ) – придуманный французскими критиками и социологами термин для обозначения психологических и экспрессионистских стилевых особенностей немецкого кино после первой мировой войны. Происходит от названия фильма Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919).*

***CAMEO** (КАМЕЯ) – короткое, часто не отраженное в титрах появление широкоизвестной кинозвезды в фильме. Иногда это*

Великолепная десятка

На просьбу редакции «ИК» назвать десять наиболее выдающихся фильмов в истории киноискусства откликнулись виднейшие зарубежные кинокритики и исследователи кино.

ХОСЕ КАРЛОС АВЕЛЛАР, КИНОКРИТИК, БРАЗИЛИЯ

«Броненосец «Потемкин», реж. Сергей Эйзенштейн.
«Земля в трансе», реж. Глаубер Роша.
«Иссушенные жизни», реж. Нельсон Перейра дос Сантос.
«Воспоминания об отсталости», реж. Томас Гутьеррес Алеа.
«Семейный портрет в интерьере», реж. Лукино Висконти.
«Царь Эдип», реж. Пьер Паоло Пазолини.
«Приключение», реж. Микеланджело Антониони.
«Провидение», реж. Ален Рене.
«Безумный Пьеро», реж. Жан-Люк Годар.

Всякий раз, когда меня просят назвать десять лучших фильмов в истории кино, я поступаю следующим образом: набрасываю первые десять названий, которые приходят на память. При этом я могу ошибиться, ибо всем известно, что их имеется в десять раз больше. И всякий раз, когда я даю ответ — даже если мне задают вопрос в один и тот же день, — я называю разные фильмы. Но стоит только набросать на бумаге десять фильмов, как начинаются мучения. Как же быть со «Сказками туманной луны после дождя» Мидзогути, с «Карманником» Брессона, с Флаэрти и его «Нануком с Севера», Мурнау и «Последним человеком», а с Бунюэлем, мой Бог, как же можно позабыть разрезанный при свете луны глаз? А братьев Тавиани и их «Отца-хозяина», «Жить» Куросавы, Вертова и его «Человека с киноаппаратом», и Чаплина, и Китона, и Росселлини, и бергмановское «Лето с Моникой», Уэллса и его «Гражданина Кейна», Вайду и его «Пепел и алмаз», Янчо и его «Без надежды» или «Звезды и солдаты»? А Поля Ледюка и его «Фриду», и Соланаса, и Хьюстона, и Санхинеса, и Ивенса, и Росселлини, и Тарковского? А Офюльса и его «Жалость и сострадание», и Александра Клюге, и Ланга, и Лоуча, который поставил такой прекрасный фильм, как «Страна и свобода», — как не назвать их всех? И других, которых я забыл упомянуть выше и забываю в данную минуту? А если уж называешь «Потемкина», как не назвать «Ивана Грозного» или «Октябрь»? Почему «Приключение», а не «Крик» или «Затмение»? Я никогда не меняю названий, потому что если заменить первое, то быстро подумаешь о сотне вариантов, и не будет этому конца. Поэтому оставляю то, что написал, не раздумывая, ибо понимаю, что никому не дано резюмировать сто лет творчества в десяти названиях, хоть и интересно попробовать этим заняться. Скажу напоследок, что я неизменно оставлял в числе первых трех один фильм Эйзенштейна, фильм Глаубера Роши и один Нельсона Перейра дос Сантоса, поскольку эти трое открыли мне глаза на

«Последний человек», реж. Фридрих Вильгельм Мурнау

«Правила игры», реж. Жан Ренуар

делается ради комического эффекта. Но чаще всего это уловка для привлечения внимания зрителей.

***CAMERAMAN** (ОПЕРАТОР) – общий термин для обозначения человека, работающего с кинокамерой. С профессиональной точки зрения различают оператора-постановщика (называемого также ведущим оператором) и просто оператора, который, собственно, и работает с камерой. Оператора-постановщика называют иногда «первым оператором», а его коллегу – «вторым оператором». В операторскую группу входят также ассистент оператора и второй ассистент оператора, которого иногда называют еще «мальчиком с хлопушкой» (slate boy, clapper boy).*

***CAMERA OPERATOR** (ВТОРОЙ ОПЕРАТОР) – человек, который фактически работает с камерой во время съемок, следуя указаниям режиссера и оператора-постановщика. В отличие от оператора-постановщика, его не занимают вопросы освещения или композиции кадра. Его задача – обеспечить плавное движение камеры и получить изображение, которое будет одобрено режиссером.*

***CAMERA-STYLO** – термин, изобретенный в 1948 году французским режиссером и теоретиком кино Александром Астрюком;*

то, что значит любить кино, и на то, что невозможно ограничиться в этой любви десятью лентами.

ФИЛИПП Ж. МААРЕК, ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЕНЕРАЛЬНОГО СЕКРЕТАРЯ ФИПРЕССИ, ПОЧЕТНЫЙ ВИЦЕ-ПРЕЗИДЕНТ ПРОФСОЮЗА ФРАНЦУЗСКИХ КИНОКРИТИКОВ

«Барри Линдон», реж. Стэнли Кубрик.
«Гражданин Кейн», реж. Орсон Уэллс.
«Броненосец «Потемкин», реж. Сергей Эйзенштейн.
«Окно во двор», реж. Альфред Хичкок.
«Гертруда», реж. Карл Теодор Дрейер.
«Вкус сайры», реж. Ясудзиро Одзу.
«Великая иллюзия», реж. Жан Ренуар.
«Это случилось однажды ночью», реж. Фрэнк Капра.
«39 шагов», реж. Альфред Хичкок.
«Уик-энд», реж. Жан-Люк Годар.

Выбирать десять лучших фильмов в истории кино — тщетная задача. Это все равно что написать, будто Шекспир интереснее Платона, а Бальзак — лучше Толстого. Вот десять названий фильмов, которые я увез бы с собой на необитаемый остров, чтобы их смотреть без конца.

«Барри Линдона» — за его изобразительное решение и великолепную запись звука и музыки; «Гражданина Кейна» — за гениальную режиссуру Уэллса, но также и за осмеяние богатства и политической власти; «Гертруду» — за то, что является наброском наряду со «Вкусом сайры» Одзу для всей истории кино, хотя последний почти немой, но именно он является в такой же мере квинтэссенцией японской цивилизации, в какой «Гертруда» — описанием положения женщины. «Великая иллюзия» — фильм, в котором французское кино достигло своего апогея в изумительных диалогах Пьера Френе и Эриха фон Штрогейма, но также благодаря своему изобразительному решению и пристрастному размышлению о войне. «Это случилось однажды ночью» — чисто «американская» комедия на пике своей популярности, живой, блестящий и... немного пресный фильм, но таков уж Голливуд и его кино! Возможно, «39 шагов» и не самый совершенный фильм Альфреда Хичкока, но он включает одну из самых эротичных сцен в истории кино: Мадлен Кэррол снимает чулки, будучи прикованной наручниками к Роберту Донату. Зато «Окно во двор» для меня, кинокритика, — великолепная интроспекция не только в режиссуру, но и в область кинокритики. Критик, как профессиональный соглядатай, сродни в этом смысле Джеймсу Стюарту, наблюдающему за событиями во дворе своего дома. «Уик-энд» и «Броненосец «Потемкин» принадлежат к числу тех картин, которые не были оценены тотчас по их выходу, но которые стали вехами в эволюции киноискусства (монтаж у Эйзенштейна, работа со звуком у Годара) в силу яркости изображения, новизны языка, но также в силу политического и социального содержания.

«Барри Линдон», реж. Стэнли Кубрик

«Похитители велосипедов», реж. Витторио Де Сика

ДЭВИД РОБИНСОН, ИСТОРИК КИНО, ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

Чтобы ответить на ваш вопрос, я обратился к своему списку, который составил для журнала «Сайт энд саунд» около четырех лет назад. Я уже тогда указывал, что десять фильмов назвать совершенно невозможно, я должен назвать по меньшей мере двадцать один. Тогда я воспользовался таким принципом: один фильм из десятилетия. Поскольку в 20-х, 30-х и 50-х я не мог не назвать по две ленты, пришлось пожертвовать 60-ми и 70-ми. Последнее оказалось нетрудным, ибо эти годы отнюдь не являются золотым веком кино.

Просматривая теперь этот список, я убеждаюсь, что по-прежнему люблю все эти фильмы, но мне приходится пожертвовать некоторыми из них ради тех, которые представляются более важными. Так, я отказался от «На западном фронте без перемен» и поставил «Великую иллюзию». Соответственно мне пришлось освободить место для «Детей райка» и «Ивана Грозного», без которых нельзя обойтись.

Даже если бы могла существовать абсолютная десятка всех времен, эти забавные рейтинги, в которых все мы так любим участвовать, были бы непонятны. Списки отражают лишь личные вкусы и темперамент составителей. Поэтому я постарался быть как можно объективнее. Что объединяет «Фантомаса» и «Токийскую повесть»? Или «Слушайте Британию» и «Детей райка»? По моему мнению, все они обладают качеством гуманизма. Но еще более существенным представляется мне их способность вовлекать нас в свой мир — неважно, реальный или фантастический, вымышленный Париж Фёйада или Карне, живую реальность истерзанной войной Британии Дженнингса или мифологический запад Форда, семейный быт Одзу или Рея, чарующую магию Мурнау, духовную жизнь узника военного лагеря у Ренуара. В лучших своих образцах кино заключает нас в свою визионерскую империю.

«Фантомас», реж. Луи Фёйад.
«Малыш», реж. Чарлз Чаплин.
«Восход солнца», реж. Фридрих Вильгельм Мурнау.
«Дилижанс», реж. Джон Форд.
«Великая иллюзия», реж. Жан Ренуар.
«Слушайте Британию», реж. Хамфри Дженнингс.
«Дети райка», реж. Марсель Карне.
«Иван Грозный», реж. Сергей Эйзенштейн.
«Токийская повесть», реж. Ясудзиро Одзу.
«Патер Панчали» («Песнь дороги»), реж. Сатьяджит Рей.

«Песнь дороги», реж. Сатьяджит Рей

«Иссушенные жизни», реж. Нельсон Перейра дос Сантос

«Иваново детство», реж. Андрей Тарковский

МИШЕЛЬ СИМАН, КИНОКРИТИК «ПОЗИТИФ», ФРАНЦИЯ

«Несчастный случай», реж. Джозеф Лоузи.
«Аталанта», реж. Жан Виго.
«Город печали», реж. Хоу Сяосянь.
«Лео Последний», реж. Джон Бурмен.
«Рим», реж. Федерико Феллини.
«Правила игры», реж. Жан Ренуар.
«Сальваторе Джулиано», реж. Франческо Рози.
«2001: Космическая одиссея», реж. Стэнли Кубрик.
«Бродячие комедианты», реж. Тео Ангелопулос.

Этот список составлен без раздумий. Завтра я добавил бы Мурнау, Ланга, Мидзогути, Уэллса, Любича, Кинга Видора, Бергмана, Антониони, Форда или Бунюэля. Список крайне субъективен, но специфика нашего любимого искусства допускает это, предоставляя нашему воображению свободу полета, открывающего новые горизонты визуального и поэтического освоения мира.

дословно означает «камера-перо» и призван выразить мысль о том, что кино стало самостоятельной формой искусства с собственным языком и является законной формой художественного выражения. Идеи Астрюка послужили основой авторской теории французской «новой волны».

***CATWALK** (ДОСЛОВНО «КОШАЧЬЯ ДОРОЖКА») – подвесные леса в студии, облегчающие доступ к расположенному высоко над полом осветительному и звукозаписывающему оборудованию. Так же называются «rigging» и «scaffolding».*

***CHANGE-OVER** (ПЕРЕКЛЮЧЕНИЕ) – процесс смены одного проектора другим во время демонстрации многочастевого фильма с целью исключить перерывы в проекции. Стандартная коробка 35-мм пленки вмещает 2000 футов (20 минут экранного времени), но в зависимости от аппаратуры интервал между переключениями может достигать 60 минут. Чтобы обеспечить плавную смену проекторов, в правом верхнем углу экрана появляются специальные пометки, информирующие механика о том, что приближается конец части и пора менять проектор. На смену традиционной процедуре сейчас приходят системы автоматического переключения.*

Продолжение см. на с. 115

ЭНДРЮ ХОРТОН, КИНОВЕД, УНИВЕРСИТЕТ ЛОЙОЛЫ, НОВЫЙ ОРЛЕАН, США

«Похитители велосипедов», реж. Витторио Де Сика.

Меня по-прежнему трогает финальный эпизод, где девятилетний Бруно берет за руку отца, который только что подвергся унижению.

«Будю, спасенный из воды», реж. Жан Ренуар.

Мишель Симон великолепно проводит любовную атаку Ренуара на французскую буржуазию, прославляя свободу чувственной любви и жизнелюбие.

«На последнем дыхании», реж. Жан-Люк Годар.

Это первый фильм, пробудивший во мне желание самому делать кино. Меня очаровали легкость стиля и холодность гангстерского образа Жан-Поля Бельмондо, а также чистота его любви к Джин Сиберг.

«Невинность без защиты», реж. Душан Макавеев.

В своем коллажном фильме Макавеев поднимает на новую высоту карнавальный смысл киносатиры, контрастно накладывая на материал из первого сербского звукового фильма о нацистской оккупации звуковую дорожку с гавайскими гитарами.

«Иваново детство», реж. Андрей Тарковский.

Война, увиденная глазами ребенка. Среди других антивоенных лент эта — единственная, показавшая утрату невинности и сохранение остатков детской романтичности.

«Странствия Салливена», реж. Престон Стерджес

«Бродячие комедианты», реж. Тео Ангелопулос

«Расёмон», реж. Акира Куросава.

Этот фильм даже удачнее, чем «Гражданин Кейн», рассказывает историю с различных точек зрения, напоминая о том, насколько правда зависит от того, кто ее говорит.

«Шерлок младший», реж. Бастер Китон.

Китон с его невозмутимым лицом изумляет своим шутливым гимном возможностям кино: он входит в экран и становится частью фильма, который показывает в провинциальном американском городке.

«Странствия Салливена», реж. Престон Стёрджес.

Стёрджес не имеет себе равных в написании диалогов для фильмов. Отдавая должное клоунам и комедиантам, он как мастер комедии лучше других умеет рассказать о «настоящей жизни».

«Бродячие комедианты», реж. Тео Ангелопулос.

В четырехчасовом эпосе Ангелопулос не только показывает историю Греции с 1939 по 1952 год, в том числе ужасы гражданской войны, но и демонстрирует искусство ухватить ускользающий исторический момент. Образы его фильма, словно освещенные зимней зарей, незабываемы.

«Виридиана», реж. Луис Бунюэль.

Бунюэль сказал: «Слава Богу, я атеист», и этот его сюрреалистический юмор исходит от каждого фильма. Он оказал огромное влияние на меня как критика — ему так хорошо удавалось получать удовольствие от предмета собственной сатиры!

КЛАУС ЭДЕР, КИНОКРИТИК, ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СЕКРЕТАРЬ ФИПРЕССИ, ГЕРМАНИЯ

Список в хронологическом порядке:

«Последний человек», реж. Фридрих Вильгельм Мурнау — за экспрессионистский язык и воплощение человеческой трагедии.

«Броненосец «Потемкин», реж. Сергей Эйзенштейн — за развитие кинотеории и в знак памяти о том времени, когда его считали гением.

«42-я улица», реж. Ллойд Бэкон — за то, что переводит Великую Депрессию на язык захватывающего мюзикла, и из почтения к великолепной Руби Килер.

«Юный мистер Линкольн», реж. Джон Форд — за открытие поэзии американского фольклора и человеческий портрет исторической личности.

«Токийская повесть», реж. Ясудзиро Одзу — потому что никто другой не изобразил с такой теплотой семейный быт, никто так глубоко не проник в суть человеческого характера.

«Бездны страсти», реж. Луис Бунюэль — за силу мелодраматизма и чистоту, с которой Бунюэль уводит в глубины человеческой души.

«Слово», реж. Карл Теодор Дрейер — за северный свет, который помогает поверить в чудо.

«На последнем дыхании», реж. Жан-Люк Годар — потому что Годар заново изобрел кино.

«Бог и дьявол на земле Солнца», реж. Глаубер Роша — за то, что открыл дорогу новому кинематографическому сознанию и поэтике в Латинской Америке.

«Бродячие комедианты», реж. Тео Ангелопулос — за сочетание социально-политического мышления с новым и оригинальным типом повествования.

И все фильмы Жана Виго и Робера Брессона, некоторые Гриффита, Штрогейма, Штернберга, Уэллса, Хоукса, Трюффо, Вайды, Фасбиндера, Олтмена...

ПЕТЕР В. ЯНСЕН, КИНОКРИТИК, ГЕРМАНИЯ

«Рождение нации», реж. Дэвид Уорк Гриффит.
«Золотая лихорадка», реж. Чарлз Чаплин.
«Броненосец «Потемкин», реж. Сергей Эйзенштейн.
«Метрополис», реж. Фриц Ланг.
«Алчность», реж. Эрих фон Штрогейм.
«Золотой век», реж. Луис Бунюэль.
«Правила игры», реж. Жан Ренуар.
«Гражданин Кейн», реж. Орсон Уэллс.
«Расёмон», реж. Акира Куросава.
«2001: Космическая одиссея», реж. Стэнли Кубрик.

Этот перечень — не табель о рангах. Его могли бы открыть «Гражданин Кейн» или «Правила игры». И даже вообще фильм, не попавший в этот список. Вряд ли мой выбор радикально отличается от других подобных. Но это не важно. Такие списки составляются по-разному. В результате тщательного обдумывания, под влиянием каприза, с точки зрения изощренного вкуса или просто по наитию. Словом, тут возможны всякие основания, кроме, разве, дурного вкуса. Но, говоря серьезно, чем короче список, тем сложнее задача. Я убежден в существовании некоего неписаного договора между всеми энтузиастами кино, историками и любителями, где бы они ни жили — в Европе, Азии, Африке или Америке. Согласно этому тайному соглашению, выбор распространяется на те фильмы, в которых заявляет о себе язык кино. Которые подчиняют наше зрение, наш слух собственным законам. Которые учат нас вновь и вновь видеть и слышать по-новому. Словом, в которых проявляется природа киноискусства, создается новое обитаемое пространство. Мне кажется, что десять названных мною фильмов безусловно отвечают этим требованиям. Они останутся в истории кино, и через столетия можно будет, пожелав узнать, что же такое кино, получить ответ, обратившись к ним.

Кроме того, для меня эта десятка — своего рода символ веры. Веры в кино.

Перевод А.Брагинского, Н.Цыркун, С.Цыркуна

АКТЕРЫ, АКТРИСЫ, НЕПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ИСПОЛНИТЕЛИ

Среди отечественных перечислены основные ставшие вехами роли и яркие «звезды». Кое-кого, конечно, не хватает: из мужчин — Владимира Высоцкого, Станислава Любшина и даже Михаила Ульянова. Из женщин — Марины Ладыниной, Анастасии Вертинской, Ирины Купченко и Елены Сафоновой. Несомненно лидируют в отечестве Иннокентий Смоктуновский и Инна Чурикова, выдвинутые каждый по трем ролям. Среди зарубежных «звезд» обращает внимание отсутствие Лоренса Оливье, Генри Фонды, Аль Пачино, Алена Делона и — о, диво! — любимца нашего народа Марчелло Мастроянни. Такая же несправедливость и по отношению к некоторым любимым прежде зарубежным актрисам: забыты Даниель Дарье и Анни Жирардо, Клаудиа Кардинале и Стефания Сандрелли, Джейн Фонда и Фей Данауэй. Забыты популярные некогда польки. Зато все в порядке с Марлен Дитрих, Гретой Гарбо, Мэг Райан (! — ответ Дениса Горелова) и — благодаря Сергею Добротворскому — Луизой Брукс. Самый оригинальный ответ дал Сергей Кудрявцев, выведший на пьедестал почета Эйко Мацуду из «Империи чувств». Только за позднюю роль в фильме «Лев зимой» номинирована Кэтрин Хепбёрн, признанная международным киносообществом лучшей актрисой всех времен и народов. Похоже, ее лучшие воплощения нам не слишком известны.

Список блестящих работ непрофессионалов говорит сам за себя и внушает надежду каждому на возможный взлет его собственной кинокарьеры.

АКТЕРЫ

(РУССКОЕ, СОВЕТСКОЕ, ПОСТСОВЕТСКОЕ КИНО)

Иван Москвин в фильме «Поликушка»

Иннокентий Смоктуновский (слева) в фильме «Берегись автомобиля»

Евгений Леонов в фильме «Старший сын»

Иван Мозжухин. Райский («Обрыв», реж. П.Чардынин)
Иван Мозжухин. Отец Сергий («Отец Сергий», реж. Я.Протазанов)
Иван Москвин. Поликушка («Поликушка», реж. А. Санин)
Николай Баталов. Николай Баталов («Третья Мещанская», реж. А.Роом)
Федор Никитин. Филимонов («Обломок империи», реж. Ф.Эрмлер)
Всеволод Пудовкин. Протасов («Живой труп», реж. Ф.Оцеп)
Максим Штраух. Сыщик («Привидение, которое не возвращается», реж. А.Роом)
Борис Бабочкин. Василий Иванович Чапаев («Чапаев», реж. Г. и С. Васильевы)
Борис Чирков. Максим (трилогия о Максиме, реж. Г.Козинцев, Л.Трауберг)
Петр Алейников. Ваня Курский («Большая жизнь», реж. Л.Луков)
Борис Андреев. Саша Свинцов («Два бойца», реж. Л.Луков)
Марк Бернес. Аркадий Дзюбин («Два бойца», реж. Л.Луков)
Эраст Гарин. Жених («Свадьба», реж. И.Анненский)
Николай Черкасов. Иван Грозный («Иван Грозный», реж. С.Эйзенштейн)
Алексей Баталов. Борис Бороздин («Летят журавли», реж. М.Калатозов)
Евгений Урбанский. Солдат-инвалид («Летят журавли», реж. М.Калатозов)
Николай Черкасов. Дон Кихот («Дон Кихот», реж. Г.Козинцев)
Евгений Урбанский. Василий Губанов («Коммунист», реж. Ю.Райзман)
Иннокентий Смоктуновский. Куликов («Девять дней одного года» реж. М.Ромм)
Иннокентий Смоктуновский. Гамлет («Гамлет», реж. Г.Козинцев)
Донатас Банионис. Вайткус («Никто не хотел умирать», реж. В.Жалакявичюс)
Олег Ефремов. Айболит («Айболит-66», реж. Р.Быков)
Иннокентий Смоктуновский. Деточкин («Берегись автомобиля», реж. Э.Рязанов)
Анатолий Солоницын. Андрей Рублев («Андрей Рублев», реж. А.Тарковский)
Вячеслав Тихонов. Мельников («Доживем до понедельника», реж. С.Ростоцкий)
Донатас Банионис. Крис Кельвин («Солярис», реж. А.Тарковский)
Олег Даль. Лаевский («Плохой хороший человек», реж. И.Хейфиц)
Василий Шукшин. Егор Прокудин («Калина красная», реж. В.Шукшин)
Евгений Леонов. Сарафанов («Старший сын», реж. В.Мельников)
Александр Калягин. Платонов («Неоконченная пьеса для механического пианино», реж. Н.Михалков)
Олег Даль. Сергей («В четверг и больше никогда», реж. А.Эфрос)
Владимир Гостюхин. Белов («Охота на лис», реж. В.Абдрашитов)
Олег Борисов. Ермаков («Остановился поезд», реж. В.Абдрашитов)
Олег Янковский. Сергей Макаров («Полеты во сне и наяву», реж. Р.Балаян)
Олег Борисов. Хейфец («Луна-парк», реж. П.Лунгин)

АКТРИСЫ

(РУССКОЕ, СОВЕТСКОЕ, ПОСТСОВЕТСКОЕ КИНО)

Инна Чурикова в фильме «Начало»

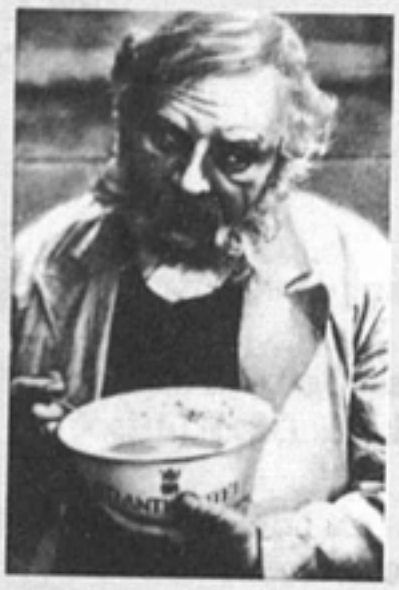
Татьяна Самойлова в фильме «Летят журавли»

Наталья Негода в фильме «Маленькая Вера»

Вера Холодная. Пола («Молчи, грусть, молчи...», реж. П.Чардынин)
Александра Хохлова. Эдит («По закону», реж. Л.Кулешов)
Любовь Орлова. Марион Диксон («Цирк», реж. Г.Александров)
Фаина Раневская. Роза Скороход («Мечта», реж. М.Ромм)
Валентина Караваева. Маша («Машенька», реж. Ю.Райзман)
Серафима Бирман. Ефросинья Старицкая («Иван Грозный», реж. С.Эйзенштейн)
Вера Марецкая. Варвара Васильевна («Сельская учительница», реж. М.Донской)
Любовь Орлова. Никитина, Шатрова («Весна», реж. Г.Александров)
Татьяна Самойлова. Вероника («Летят журавли», реж. М.Калатозов)
Нонна Мордюкова. Саша Потапова («Простая история», реж. Ю.Егоров)
Алла Демидова. Поэт («Дневные звезды», реж. И.Таланкин)
Нонна Мордюкова. Вавилова («Комиссар», реж. А.Аскольдов)
Ия Саввина. Ася («История Аси Клячиной...», реж. А.Михалков-Кончаловский)
Инна Чурикова. Таня Теткина («В огне брода нет», реж. Г.Панфилов)
Инна Чурикова. Паша Строганова («Начало», реж. Г.Панфилов)
Зинаида Шарко. Евгения Васильевна («Долгие проводы», реж. К.Муратова)
Маргарита Терехова. Мать («Зеркало», реж. А.Тарковский)
Инна Чурикова. Елизавета Уварова («Прошу слова», реж. Г.Панфилов)
Людмила Гурченко. Ника («Двадцать дней без войны», реж. А.Герман)
Нонна Мордюкова. Матрена («Трясина», реж. Г.Чухрай)
Нина Русланова. Люба («Познавая белый свет», реж. К.Муратова)
Марина Неёлова. Александра («Фантазии Фарятьева», реж. И.Авербах)
Нина Русланова. Адашова («Мой друг Иван Лапшин», реж. А.Герман)
Наталья Негода. Вера («Маленькая Вера», реж. В.Пичул)

АКТЕРЫ

(ЗАРУБЕЖНОЕ КИНО)



Эмиль Яннингс в фильме «Последний человек»

Жан Габен в фильме «Набережная туманов»

Хамфри Богарт в фильме «Глубокий сон»

Джек Николсон в фильме «Полет над гнездом кукушки»

Бастер Китон. Герой («Шерлок-младший», реж. Б.Китон)
Эмиль Яннингс. Швейцар («Последний человек», реж. Ф.В.Мурнау)
Чарлз Чаплин. Чарли («Огни большого города», реж. Ч.Чаплин)
Эрих фон Штрогейм. Фон Рауфенштайн («Великая иллюзия», реж. Ж.Ренуар)
Жан Габен. Жан («Набережная туманов», реж. М.Карне)
Жан Габен. Франсуа («День начинается», реж. М.Карне)
Роберт Донат. Мистер Чипс («До свидания, мистер Чипс», реж. Д.Вуд)
Хамфри Богарт. Сэм Спейд («Мальтийский сокол», реж. Дж.Хьюстон)
Орсон Уэллс. Чарлз Фостер Кейн («Гражданин Кейн», реж. О.Уэллс)
Жан-Луи Барро. Гаспар Дебюро («Дети райка», реж. М.Карне)
Хамфри Богарт. Филипп Марлоу («Глубокий сон», реж. Х.Хоукс)
Тосиро Мифунэ. Тадземару («Расёмон», реж. А.Куросава)
Тосиро Мифунэ. Рогожин («Идиот», реж. А.Куросава)
Хамфри Богарт. Гари Доуз («Босоногая графиня», реж. Дж. Манкевич)
Алек Гиннесс. Профессор Маркус («Убийцы леди», реж. А.Маккендрик)
Джеймс Дин. Джим («Бунтарь без причины», реж. Н.Рей)
Макс фон Сюдов. Антониус Блох («Седьмая печать» реж. И.Бергман)
Виктор Шёстрём. Исак Борг («Земляничная поляна», реж. И.Бергман)
Джеймс Стюарт. Джон Фергюсон («Головокружение», реж. А.Хичкок)
Збигнев Цыбульский. Мачек («Пепел и алмаз», реж. А.Вайда)
Жан-Поль Бельмондо. Мишель Пуакар («На последнем дыхании», реж. Ж.-Л.Годар)
Макс фон Сюдов. Тере («Источник», реж. И.Бергман)
Берт Ланкастер. Князь Салина («Леопард», реж. Л.Висконти)
Жан-Поль Бельмондо. Пьеро («Безумный Пьеро», реж. Ж.-Л. Годар)
Дирк Богард. Фон Ашенбах («Смерть в Венеции», реж. Л.Висконти)
Хельмут Бергер. Людвиг Баварский («Людвиг», реж. Л.Висконти)
Марлон Брандо. Пол («Последнее танго в Париже», реж. Б.Бертолуччи)
Джек Николсон. Макмерфи («Полет над гнездом кукушки», реж. М.Форман)
Роберт Де Ниро. Трэвис Бакли («Таксист», реж. М.Скорсезе)
Бен Кингсли. Махатма Ганди («Ганди», реж. Р.Аттенборо)
Дастин Хофман. Майкл Дорси («Тутси», реж. С.Поллак)
Роберт Де Ниро. Дэвид Аронсон по прозвищу Лапша («Однажды в Америке», реж. С.Леоне)
Жерар Депардье. Дантон («Дантон», реж. А.Вайда)

Бетт Дэвис в фильме «Мрачная победа»

Вивьен Ли в фильме «Унесенные ветром»

Джульетта Мазина в фильме «Ночи Кабирии»

Ингрид Тулин в фильме «Гибель богов»

Лилиан Гиш. Люси («Сломанные побеги», реж. Д.У.Гриффит)
Эдна Первиенс. Мари Сен-Клер («Парижанка», реж. Ч.Чаплин)
Рене Фальконетти. Жанна д'Арк («Страсти Жанны д'Арк», реж. К.Т.Дрейер)
Луиза Брукс. Пандора («Ящик Пандоры», реж. Г.В.Пабст)
Марлен Дитрих. Лола («Голубой ангел», реж. Дж. фон Штернберг)
Грета Гарбо. Королева Христина («Королева Христина», реж. Р.Мамулян)
Мишель Морган. Нелли («Набережная туманов», реж. М.Карне)
Бетт Дэвис. Джудит («Мрачная победа», реж. Э.Гоулдинг)
Вивьен Ли. Скарлетт О'Хара («Унесенные ветром», реж. В.Флеминг)
Лорен Бэколл. Мария («Иметь и не иметь», реж. Х.Хоукс)
Лорен Бэколл. Вивьен Риган («Глубокий сон», реж. Х.Хоукс)
Вивьен Ли. Бланш («Трамвай «Желание», реж. Э.Казан)
Симона Синьоре. Мари («Золотая каска», реж. Ж.Беккер)
Харриет Андерсон. Анна («Вечер шутов», реж. И.Бергман)
Джульетта Мазина. Джельсомина («Дорога», реж. Ф.Феллини)
Джульетта Мазина. Кабирия («Ночи Кабирии», реж. Ф.Феллини)
Одри Хепбёрн. Джо Стоктон («Забавная мордашка», реж. С.Донен)
София Лорен. Чочара («Чочара», реж. В. Де Сика)
Мэрилин Монро. Аманда («Займемся любовью», реж. Дж.Кьюкор)
Анна Маньяни. Мама Рома («Мама Рома», реж. П.П.Пазолини)
Жанна Моро. Катрин («Жюль и Джим», реж. Ф.Трюффо)
Брижит Бардо. Мария («Вива, Мария!», реж. Л.Маль)
Ингрид Тулин. Эстер («Молчание», реж. И.Бергман)
Биби Андерсон. Альма («Персона», реж. И.Бергман)
Катрин Денёв. Северина («Дневная красавица», реж. Л.Бунюэль)
Лив Ульман. Элизабет Фоглер («Персона», реж. И.Бергман)
Кэтрин Хепбёрн. Королева Элеонора Аквитанская («Лев зимой», реж. Э. Харви)
Ингрид Тулин. София («Гибель богов», реж. Л.Висконти)
Роми Шнайдер. Марианна («Бассейн», реж. Ж.Дерэ)
Катрин Денёв. Тристана («Тристана», реж. Л.Бунюэль)
Лайза Миннелли. Салли («Кабаре», реж. Б. Фосс)
Эйко Мацуда. Сада («Империя чувств», реж. Н.Осима)
Ингрид Бергман. Шарлотта Андергаст («Осенняя соната», реж. И.Бергман)
Изабель Юппер. Виолетта Нозьер («Виолетта Нозьер», реж. К.Шаброль)
Изабель Аджани. Анна/Хелен («Одержимая бесом», реж. А.Жулавский)
Мэрил Стрип. Софи («Выбор Софи», реж. А.Пакула)
Тильда Суинтон. Орландо («Орландо», реж. С.Поттер)
Мэг Райан. Энни («Неспящие в Сиэттле», реж. Н.Эфрон)

НЕПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ИСПОЛНИТЕЛИ

Карло Баттисти в фильме «Умберто Д.»

Франко Читти в фильме «Аккаттоне»

Михаил Горбачев в фильме «Так далеко — так близко»

Джекки Куган. «Малыш» (реж. Ч. Чаплин)
Марфа Лапкина. «Старое и новое» (реж. С.Эйзенштейн)
Группа исполнителей в фильме «Человек из Арана» (реж. Р.Флаэрти)
Ламберто Маджорани. «Похитители велосипедов» (реж. В. Де Сика)
Группа исполнителей в фильме «Земля дрожит» (реж. Л.Висконти)
Карло Баттисти. «Умберто Д.» (реж. В. Де Сика)
Мария Фиоре. «Два гроша надежды» (реж. Р.Кастеллани)
Франсуа Летерье. «Приговоренный к смерти бежал» (реж. Р.Брессон)
Анна Карина. «Маленький солдат» (реж. Ж.-Л.Годар)
Франко Читти. «Аккаттоне» (реж. П.П.Пазолини)
Эдра Галь. «8 $^{1}/_{2}$» (реж. Ф.Феллини)
Энрике Ирацоки. «Евангелие от Матфея» (реж. П.П.Пазолини)
Группа исполнителей в фильме «История Аси Клячиной...» (реж. А.Михалков-Кончаловский)
Гела Канделаки. «Жил певчий дрозд» (реж. О.Иоселиани)
Бруно Дзанин. «Амаркорд» (реж. Ф.Феллини)
Бруно С. «Каждый за себя и Бог против всех» (реж. В.Херцог)
Группа исполнителей в фильме «Отвратительные, грязные, злые» (реж. Э. Скола)
Александр Адабашьян. «Пять вечеров» (реж. Н.Михалков)
Группа исполнителей в фильме «Дерево для деревянных башмаков» (реж. Э.Ольми)
Группа исполнителей в фильме «Одинокий голос человека» (реж. А.Сокуров)
Группа исполнителей в фильме «Мой друг Иван Лапшин» (реж. А.Герман)
Дмитрий Ананишнов. «Дни затмения» (реж. А.Сокуров)
Андрей Смирнов. «Чернов. Chernov» (реж. С.Юрский)
Михаил Горбачев. «Так далеко – так близко» (реж. В. Вендерс)
Андрей Смирнов. «Мечты идиота» (реж. В. Пичул)

КОМЕДИЯ

С отечественными комедиями все обстоит сравнительно просто: их число ограничено, а круг создателей довольно замкнут. Если кто и не попал в список (скажем, Пырьев), тоже, поди, не случайно: несмотря на долгие разъяснения спецов о природе маскульта, наш интеллигентный народ предпочитает сатирическую, а не оптимистическую комедию. Недаром и Данелия вошел в список фильмами «Тридцать три» и «Мимино», а «Я шагаю по Москве» остался за бортом. Лирику представляют лишь «Не горюй!» (поразительно, что никто не вспомнил ни Эльдара Шенгелая, ни других мастеров грузинской комедии) и «Ирония судьбы...». С немеркнущей славой Рязанова успешно соперничает растущий на глазах культ Гайдая: каждый представлен в номинации несколькими работами.

Селекцию зарубежных комедий можно было бы признать неплохой, если бы не зияющие провалы – отсутствие всего Любича, всего Клера, всего Престона Стёрджеса и всего Джерми, не говоря о более локальных, но не менее пленительных образцах французской, итальянской, а также английской комедии. Этот дефицит особенно бросается в глаза на фоне респектабельного присутствия «Виридианы», которую Александр Тимофеевский, поверив одному из бунюэлевских высказываний, отнес к комедиям.

«Малыш»

«Вечер в опере»

«Бриллиантовая рука»

«Тихая улица», реж. Чарлз Чаплин
«Малыш», реж. Чарлз Чаплин
«Наше гостеприимство», реж. Бастер Китон, Джон Блайстоун
«Золотая лихорадка», реж. Чарлз Чаплин
«Цирк», реж. Чарлз Чаплин
«Праздник святого Йоргена», реж. Яков Протазанов
«Огни большого города», реж. Чарлз Чаплин
«Утиный суп», реж. Лео Маккери
«Веселые ребята», реж. Григорий Александров
«Марионетки», реж. Яков Протазанов
«Вечер в опере», реж. Сэм Вуд
«Счастье», реж. Александр Медведкин
«Новые времена», реж. Чарлз Чаплин
«Цирк», реж. Григорий Александров
«Забавная драма», реж. Марсель Карне
«Сердца четырех», реж. Константин Юдин
«Табачная дорога», реж. Джон Форд
«Неаполь – город миллионеров», реж. Эдуардо Де Филиппо
«Полицейские и воры», реж. Марио Моничелли
«Фанфан-Тюльпан», реж. Кристиан-Жак
«Римские каникулы», реж. Уильям Уайлер
«Карнавальная ночь», реж. Эльдар Рязанов
«Мой дядя», реж. Жак Тати
«Человек не на своем месте» («Мистер Питкин в тылу врага»), реж. Джон Карстерз
«В джазе только девушки», реж. Билли Уайлдер
«Виридиана», реж. Луис Бунюэль
«Пес Барбос и необычный кросс», реж. Леонид Гайдай
«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», реж. Элем Климов
«Женитьба Бальзаминова», реж. Константин Воинов
«Берегись автомобиля», реж. Эльдар Рязанов
«Тридцать три», реж. Георгий Данелия
«Бриллиантовая рука», реж. Леонид Гайдай
«Не горюй!», реж. Георгий Данелия
«Афера», реж. Джордж Рой Хилл
«Ирония судьбы, или С легким паром», реж. Эльдар Рязанов
«Любовь и смерть», реж. Вуди Аллен
«Мимино», реж. Георгий Данелия
«История мира. Часть I», реж. Мел Брукс
«Монтенегро», реж. Душан Макавеев
«Смысл жизни по Монти Питону», реж. Терри Гиллиам, Терри Джонс
«Небывальщина», реж. Сергей Овчаров
«Пурпурная роза Каира», реж. Вуди Аллен
«Женщины на грани нервного срыва», реж. Педро Альмодовар

МЕЛОДРАМА

Сюрприз — изрядное число качественных национальных мелодрам: в их число попали не только «Родная кровь» Михаила Ершова и «Чужие дети» Тенгиза Абуладзе, но и «Весна на Заречной улице», и «Калина красная», и «Летят журавли». Высшие профессионалы в этом жанре — Райзман («Машенька») и Михалков («Раба любви», «Утомленные солнцем»). Упомянуты и Бауэр, и Абрам Роом.
Критерии жанра оказываются еще более размыты, когда речь доходит до зарубежных мелодрам. Эксперты называют очень разное и порой неожиданное — от «Последнего танго в Париже» до «Манхэттена» и «Моего личного штата Айдахо». Зара Абдуллаева, хоть и отмечает два фильма («Касабланка» и «Мост Ватерлоо»), убеждена, что «выдающихся не было». Другие же среди классиков жанра называют, ни много ни мало, Висконти и Офюльса, Чаплина и Фасбиндера. Так что каждый понимает проблему в меру своей испорченности.

«Короткая встреча»

«Мужчина и женщина»

«Эльвира Мадиган»

«Утомленные солнцем»

«Дитя большого города», реж. Евгений Бауэр
«Восход солнца», реж. Фридрих Вильгельм Мурнау
«Третья Мещанская», реж. Абрам Роом
«Огни большого города», реж. Чарлз Чаплин
«Одна», реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг
«Аталанта», реж. Жан Виго
«Королева Христина», реж. Рубен Мамулян
«Дама с камелиями», реж. Джордж Кьюкор
«Набережная туманов», реж. Марсель Карне
«Унесенные ветром», реж. Виктор Флеминг
«Мост Ватерлоо», реж. Мервин Ле Рой
«Леди Гамильтон», реж. Александр Корда
«Машенька», реж. Юлий Райзман
«Касабланка», реж. Майкл Кёртиц
«Газовый свет», реж. Джордж Кьюкор
«Дети райка», реж. Марсель Карне
«Короткая встреча», реж. Дэвид Лин
«Сансет бульвар», реж. Билли Уайлдер
«Мадам де...», реж. Макс Офюльс
«Чувство», реж. Лукино Висконти
«Весна на Заречной улице», реж. Феликс Миронер, Марлен Хуциев
«Летят журавли», реж. Михаил Калатозов
«Чужие дети», реж. Тенгиз Абуладзе
«Рокко и его братья», реж. Лукино Висконти
«Родная кровь», реж. Михаил Ершов
«Мужчина и женщина», реж. Клод Лелуш
«Эльвира Мадиган», реж. Бу Видерберг
«Последнее танго в Париже», реж. Бернардо Бертолуччи
«Калина красная», реж. Василий Шукшин
«Раба любви», реж. Никита Михалков
«Ирония судьбы, или С легким паром», реж. Эльдар Рязанов
«Манхэттен», реж. Вуди Аллен
«Тоска Вероники Фосс», реж. Райнер Вернер Фасбиндер
«Фрэнсис», реж. Грэм Клиффорд
«Любовники с Понт-Нёф», реж. Лео Каракс
«Мой личный штат Айдахо», реж. Гас Ван Сэнт
«Фортепиано», реж. Джейн Кэмпион
«Прощая, моя наложница», реж. Чен Кайге
«Утомленные солнцем», реж. Никита Михалков

«Весна»

«Карнавальная ночь»

«Вечер трудного дня»

«42-я улица», реж. Ллойд Бэкон
«Веселые ребята», реж. Григорий Александров
«Цирк», реж. Григорий Александров
«Большой вальс», реж. Жюльен Дювивье
«Музыкальная история», реж. Александр Ивановский, Герберт Раппапорт
«Светлый путь», реж. Григорий Александров
«Ад раскрылся», реж. Х.С.Поттер
«Серенада солнечной долины», реж. Брюс Хамберстоун
«Джильда», реж. Чарлз Видор
«Весна», реж. Григорий Александров
«Кубанские казаки», реж. Иван Пырьев
«Американец в Париже», реж. Винсенте Миннелли
«Пение под дождем», реж. Стэнли Донен, Джин Келли
«Карнавальная ночь», реж. Эльдар Рязанов
«Вестсайдская история», реж. Роберт Уайз
«Вечер трудного дня», реж. Ричард Лестер
«Моя прекрасная леди», реж. Джордж Кьюкор
«Старики на уборке хмеля», реж. Владислав Рихман
«Шербурские зонтики», реж. Жак Деми
«Смешная девчонка», реж. Уильям Уайлер
«Приятель», реж. Кен Рассел
«Смерть в Венеции», реж. Лукино Висконти
«Бумбараш», реж. Абрам Народицкий, Николай Рашеев
«Кабаре», реж. Боб Фосс
«Малер», реж. Кен Рассел
«Томми», реж. Кен Рассел
«Весь этот джаз», реж. Боб Фосс
«Волосы», реж. Милош Форман

Бедность отечественной традиции музыкального кино не требует особых комментариев. Что касается международного списка, он достаточно близок к тому, что был подготовлен Итальянским зрелищным центром (серия «Мюзиклы»). В «нашем» не хватает некоторых принципиальных работ Стэнли Донена и Винсенте Миннелли, зато в целом подход к жанру музыкального фильма наши эксперты проявляют гораздо более широкий. Они включили в номинацию не только собственно мюзиклы, но и такие фильмы, как «Фортепиано», «Лили Марлен», «Прощай, моя наложница» и «Смерть в Венеции», в огромной степени построенные на музыкальном материале. Правда, почему-то на списке не отразилась недавняя мода на киноопералы, а также туда по непонятным причинам не попали утонченные фламенко-опусы Сауры.

Самый эмоциональный ответ на данный вопрос анкеты дал Михаил Трофименков. Он назвал любимыми музыкальными лентами «Шербурские зонтики» и «Подземку», добавив: «Но отдам все музыкальное кино за один эпизод пения Риты Хейуорт из «Джильды» Чарлза Видора!»

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ

«Только в танцевальном зале»

«Лили Марлен», реж. Райнер Вернер Фасбиндер
«Подземка», реж. Люк Бессон
«Стена», реж. Алан Паркер
«Бал», реж. Этторе Скола
«Амадей», реж. Милош Форман
«Формула любви», реж. Марк Захаров
«Фортепиано», реж. Джейн Кэмпион
«Прощай, моя наложница», реж. Чен Кайге
«Только в танцевальном зале», реж. Бэз Лурмен

ВЕСТЕРН, ДЕТЕКТИВ, ТРИЛЛЕР, ACTION, HORROR, ROAD MOVIE

Эту большую группу номинаций мы предложили в качестве эксперимента, сами понимая, что разделить некоторые из них можно лишь условно, а отечественная традиция вообще не предполагает подобной терминологии и отторгает новояз, даже не обеспеченный множественным числом. Недаром в ответах многие пишут в соответствующих графах: «не знаю», «не люблю» или ставят прочерк. А некоторые, называя тот или иной фильм, высказывают сомнения: «Психоз», если это триллер». Большая или меньшая ясность существует только с детективом, поскольку этот жанр произрастал и у нас, и за рубежом. В первом случае он впитал немногое оставшееся от «историко-революционного» и «военно-патриотического» фильма — то, что отделилось от пропагандистских пластов и присоединилось к фольклорно-культовым. Характерно, что среди фильмов этого ряда целых три сериала, сделанных для ТВ.

В категории зарубежных детективов преобладают классические — и не только Хичкок, и не только экранизации Агаты Кристи, но «Мальтийский сокол» Хьюстона и «Самурай» Мельвиля — то, что по западной терминологии скорее подпадает под определение film noir — «черный фильм». Этот жанр, расцветший в классическом Голливуде, вызвал волну влюбленных стилизаций во Франции периода «новой волны». Мы отказались от этой категории, чтобы окончательно не запутаться и не запутать коллег.

Запутаться и впрямь несложно. «Бешеный бык» Скорсезе попал почему-то в «экшн» — очевидно, потому что часть действия происходит на ринге. «Французский связной» и «Головокружение» одновременно оказались и детективами, и триллерами (а «Головокружение» еще и хоррором). «Сияние» было определено экспертами и как хоррор, и как триллер, и т.д. Но не в этом суть. В развернутую сеть жанров попало большое число действительно великолепных фильмов, в том числе два-три отечественных. Особенно впечатляет включение «Великого гражданина» Эрмлера и «Клятвы» Чиаурели в графу «хоррор». И здесь мы на уровне планеты всей.

Этого, правда, не скажешь по поводу вестерна. И «Великолепная семерка», и «Белое солнце пустыни», и «Никто не хотел умирать» — хорошие фильмы, но еще в большей степени их успех связан с поколенческой ностальгией. Между тем на Западе совсем другие вестерны — «Следопыты» Джона Форда и «Джонни Гитара» Николаса Рея

стали культовыми и идут первыми номерами в рейтингах вестерна, затмив даже «Дилижанс».
Что касается жанра «роуд-муви», его классиком следует считать Вима Вендерса, который оказался святее папы Римского и переплюнул самих бороздящих прерии американцев. Впрочем, и здесь наши эксперты с присущим им остроумием откопали отечественные примеры жанра: ими оказались «Баллада о солдате», «Печки-лавочки» и «Двадцать дней без войны».

«Семь самураев»

«Великолепная семерка»

ВЕСТЕРН

«Дилижанс», реж. Джон Форд
«Моя дорогая Клементина», реж. Джон Форд
«Ровно в полдень», реж. Фред Циннеман
«Семь самураев», реж. Акира Куросава
«Рио Браво», реж. Хоуард Хоукс
«Великолепная семерка»,
реж. Джон Стёрджес
«Человек, который застрелил Либерти Вэланса», реж. Джон Форд
«Никто не хотел умирать»,
реж. Витаутас Жалакявичюс
«Однажды на Дальнем Западе»,
реж. Серджо Леоне
«Буч Кэссиди и Санденс Кид»,
реж. Джордж Рой Хилл
«Дикая банда», реж. Сэм Пекинпа
«Белое солнце пустыни»,
реж. Владимир Мотыль
«Маленький большой человек»,
реж. Артур Пенн
«Свой среди чужих, чужой среди своих»,
реж. Никита Михалков

ДЕТЕКТИВ

«Кабинет доктора Калигари»,
реж. Роберт Вине
«Человек, который слишком много знал»,
реж. Альфред Хичкок
«Леди исчезает», реж. Альфред Хичкок
«Мальтийский сокол», реж. Джон Хьюстон
«Газовый свет», реж. Джордж Кьюкор
«Глубокий сон», реж. Хоуард Хоукс
«Подвиг разведчика», реж. Борис Барнет
«Веревка», реж. Альфред Хичкок
«Леди из Шанхая», реж. Орсон Уэллс
«Третий человек», реж. Кэрол Рид

«Леди из Шанхая»

ДЕТЕКТИВ

«Незнакомцы в поезде»

«Дело № 306»

«Незнакомцы в поезде»,
реж. Альфред Хичкок
«Потасовка среди мужчин», реж. Жюль Дассен
«Двенадцать разгневанных мужчин»,
реж. Сидни Люмет
«Дело № 306», реж. Анатолий Рыбаков
«Головокружение», реж. Альфред Хичкок
«Берегись автомобиля», реж. Эльдар Рязанов
«Два билета на дневной сеанс»,
реж. Герберт Раппапорт
«Самурай», реж. Жан-Пьер Мельвиль
«Мертвый сезон», реж. Савва Кулиш
«Французский связной», реж. Уильям Фридкин
«Семнадцать мгновений весны»,
реж. Татьяна Лиознова
«Убийство в Восточном экспрессе»,
реж. Сидни Люмет
«Место встречи изменить нельзя»,
реж. Станислав Говорухин
«Приключения Шерлока Холмса»,
реж. Игорь Масленников
«Миссисипи в огне», реж. Алан Паркер
«Твин Пикс», реж. Дэвид Линч, Марк Фрост и другие

ТРИЛЛЕР

«М», реж. Фриц Ланг
«39 шагов», реж. Альфред Хичкок
«Ребекка», реж. Альфред Хичкок
«Газовый свет», реж. Джордж Кьюкор
«Женщина в окне», реж. Фриц Ланг
«Леди из Шанхая», реж. Орсон Уэллс
«Третий человек», реж. Кэрол Рид
«Незнакомцы в поезде», реж. Альфред Хичкок
«Плата за страх», реж. Анри-Жорж Клузо
«Лифт на эшафот», реж. Луи Маль
«Головокружение», реж. Альфред Хичкок
«Психоз», реж. Альфред Хичкок
«Что случилось с Бэби Джейн?»,
реж. Роберт Олдрич
«Птицы», реж. Альфред Хичкок
«Никто не хотел умирать»,
реж. Витаутас Жалакявичюс
«Ребенок Розмари», реж. Роман Поланский

«Птицы»

«Ребенок Розмари»

ТРИЛЛЕР

«Сияние»

«Дуэль», реж. Стивен Спилберг
«Французский связной», реж. Уильям Фридкин
«Жилец», реж. Роман Поланский
«Сияние», реж. Стэнли Кубрик
«Коммандо», реж. Марк Л.Лестер
«Дурная кровь», реж. Лео Каракс
«Роковое влечение», реж. Эдриен Лайн
«Холодное лето пятьдесят третьего...», реж. Александр Прошкин
«Крик камня», реж. Вернер Херцог
«Никита́», реж. Люк Бессон
«Бешеные псы», реж. Квентин Тарантино
«Убить Зои», реж. Роджер Эйвери
«Бульварное чтиво», реж. Квентин Тарантино

ACTION

«Крепкий орешек»

«Красные дьяволята», реж. Иван Перестиани
«Лицо со шрамом», реж. Хоуард Хоукс
«Капитан Блад», реж. Майкл Кёртиц
«Дилижанс», реж. Джон Форд
«Плата за страх», реж. Анри-Жорж Клузо
«Мост через реку Квай», реж. Дэвид Лин
«Погоня», реж. Артур Пенн
«Неуловимые мстители», реж. Эдмонд Кеосаян
«Бонни и Клайд», реж. Артур Пенн
«Буллит», реж. Питер Иейтс
«Буч Кэссиди и Санденс Кид», реж. Джордж Рой Хилл
«Соломенные псы», реж. Сэм Пекинпа
«Мотылек», реж. Фрэнклин Шаффнер
«Экипаж», реж. Александр Митта
«Полуночный экспресс», реж. Алан Паркер
«Кто заплатит за удачу?», реж. Константин Худяков
«Бешеный бык», реж. Мартин Скорсезе
«Безумный Макс-2», реж. Джордж Миллер
«Искатели потерянного ковчега», реж. Стивен Спилберг
«Терминатор», реж. Джеймс Кэмерон
«Крепкий орешек», реж. Джон Мактирнен
«Холодное лето пятьдесят третьего...», реж. Александр Прошкин
«Криминальный квартет», реж. Александр Муратов
«Киллер», реж. Джон Ву
«Терминатор-2», реж. Джеймс Кэмерон
«Правдивая ложь», реж. Джеймс Кэмерон
«Скорость», реж. Ян Де Бонт

Также названы фильмы из серии о Джеймсе Бонде.

«Холодное лето пятьдесят третьего...»

HORROR

«Кабинет доктора Калигари», реж. Роберт Вине
«Носферату — симфония ужаса», реж. Фридрих Вильгельм Мурнау
«Вампир, или Странное приключение Дэвида Грея», реж. Карл Теодор Дрейер
«Дракула», реж. Тод Броунинг
«М», реж. Фриц Ланг
«Уроды», реж. Тод Броунинг
«Великий гражданин», реж. Фридрих Эрмлер
«Газовый свет», реж. Джордж Кьюкор
«Глубокой ночью», реж. Бэзил Дирден, Альберто Кавальканти, Роберт Хеймер, Чарлз Крайтон
«Мышьяк и старое кружево», реж. Фрэнк Капра
«Клятва», реж. Михаил Чиаурели
«Целуй меня насмерть», реж. Роберт Олдрич
«Головокружение», реж. Альфред Хичкок
«Психоз», реж. Альфред Хичкок
«Птицы», реж. Альфред Хичкок
«Отвращение», реж. Роман Поланский
«Бал вампиров», реж. Роман Поланский
«Ребенок Розмари», реж. Роман Поланский
«Исступление», реж. Альфред Хичкок
«А теперь не смотри», реж. Николас Роуг
«Молодой Франкенштейн», реж. Мел Брукс
«Суспириа», реж. Дарио Ардженто
«Дикая охота короля Стаха», реж. Валерий Рубинчик
«Чужой», реж. Ридли Скотт
«Сияние», реж. Стэнли Кубрик
«Кошмар на улице Вязов», реж. Уэс Крейвен
«Прах ангела», реж. Сого Исии

«Уроды»

«Глубокой ночью»

ROAD MOVIE

«Табачная дорога»,. реж. Джон Форд
«Плата за страх», реж. Анри-Жорж Клузо
«Дорога», реж. Федерико Феллини
«Баллада о солдате», реж. Григорий Чухрай
«Беспечный ездок», реж. Деннис Хоппер
«Дуэль», реж. Стивен Спилберг
«Печки-лавочки», реж. Василий Шукшин
«Бумажная луна», реж. Питер Богданович
«Пугало», реж. Джерри Шацберг
«Алиса в городах», реж. Вим Вендерс
«Ложное движение», реж. Вим Вендерс
«Двадцать дней без войны», реж. Алексей Герман
«Положение вещей», реж. Вим Вендерс
«Париж, Техас», реж. Вим Вендерс
«Автостоп», реж. Никита Михалков
«Тельма и Луиза», реж. Ридли Скотт
«Дорогой дневник», реж. Нанни Моретти

«Бумажная луна»

В период процветания студия «МГМ», которую тогда возглавлял Луис Б.Майер, наняла актера по имени Джордж Майер. По традиции ему велели взять псевдоним.
– С фамилией Майер успеха в кино не добьешься, – заявил ему один из руководителей студии.

Свои переживания Дэвид О.Селзник изливал в знаменитых записках. Обращаясь к Кею Брауну из отдела сценариев по поводу Ингрид Бергман, которая должна была играть в «Интермеццо» (1936), продюсер писал: «Я обратил внимание, что рост Бергман – пять футов, девять с половиной дюймов. Неужели она на самом деле так высока? Как вы полагаете, не придется ли нам устанавливать стремянки для Лесли Хоуарда?»

Кэтрин Хепбёрн, как и все великие актрисы мира, мечтала о роли Скарлетт О'Хара. Дэвид О.Селзник быстро закончил беседу словами:
– Не могу представить себе, чтобы Кларк Гейбл гонялся за вами десять лет.

СПИСОК КУДРЯВЦЕВА

Всесоюзные кинофестивали

В пору существования СССР всесоюзные кинофестивали, подобно Московскому международному, возникли в так называемую эпоху «оттепели». Они трижды проводились с 1958 по 1960 год, однако затем последовал перерыв до 1964 года. Как ни странно, возобновленные фестивали, до 1972 года проходившие раз в два года, почему-то получили новую датировку, словно предшествующих киносмотров и вовсе не существовало. Знаменательно, что даже в обширной справочной статье в «Кинословаре», изданном в 1986 году, самые первые три всесоюзных фестиваля проигнорированы. Любопытно, что в Москве состоялся только самый первый киносмотр в 1958 году, а в Ленинграде, Киеве и Минске он проходил трижды, даже в Тбилиси и Баку — дважды, но ни разу — в Ташкенте. По всей видимости, Москве и Ташкенту в киноиерархии отводилась более почетная роль городов — хозяев международных фестивалей. Устраиваемые Госкино СССР конкурсы советских фильмов проводились до конца 80-х годов, то есть до тех пор, пока имелись государственные средства воздействия на производство, прокат и оценку фильмов. В конце 80-х и позже стали появляться и негосударственные кинофестивали — «Золотой Дюк» (в Одессе), «Кинотавр» (первый — в Подольске, остальные — в Сочи), «Киношок» (в Анапе). Их число резко выросло в середине 90-х годов, достигнув двух с половиной десятков. В качестве продолжателей всесоюзных фестивалей выбраны только «Кинотавр» и «Киношок» — как представительные по количеству фильмов и участников смотры, к тому же проходящие ежегодно и без срывов. Ради краткости приводятся лишь названия игровых картин-лауреатов, в том числе детских. К сожалению, немалое число награжденных лент за минувшие почти сорок лет вряд ли чем примечательны и теперь мало кому известны. Поэтому, в отличие от «Кинословаря», обязательно приводятся имена всех режиссеров в том случае, если отмечены фильмы в целом, а не отдельные создатели. Вопреки предположениям, наиболее часто отмечаемыми на всесоюзных фестивалях были не только «киногенералы» из Москвы (режиссеры Сергей Герасимов и Станислав Ростоцкий — четырежды), но и представители Киргизии — режиссер Толомуш Океев (даже пятикратно), режиссер Болотбек Шамшиев и актер Суйменкул Чокморов (четырежды).

1958 (Москва)

Первый приз, премии за режиссуру, операторскую работу (В.Рапопорт) *и мужскую роль* (П. Глебов) — «Тихий Дон» (реж. С.Герасимов); *первый приз среди комедий и премии актеру* И.Ильинскому *и звукооператору* В.Зорину — «Карнавальная ночь» (реж. Э.Рязанов); *особые премии* — «Высота» (реж. А.Зархи; фильм также отмечен *призом за комбинированные съемки*), «Дом, в котором я живу» (реж. Л.Кулиджанов и Я.Сегель), «Летят журавли» (реж. М.Калатозов); *вторые премии* — «Последний из Сабудара» (реж. Ш.Манагадзе), «Семья Ульяновых» (реж. В.Невзоров; также отмечена первым призом актриса С.Гиацинтова), «Сестры», первый фильм трилогии «Хождение по мукам» (реж. Г.Рошаль; удостоены премий также актриса Р.Нифонтова и композитор Д.Кабалевский), сценаристы Б.Метальников и Б.Теткин, актриса Р.Куркина («Березы в степи»), сценаристы Ю.Ванаг и С.Нагорный («За лебединой стаей облаков»), художники М.Юферов («Мальва») и В.Еремян («Авиценна»), композитор К.Караев («Двое из одного квартала»), звукооператор Е.Никульский («Во власти золота»); *третьи премии* — «Дон Кихот» (призами также отмечены режиссер Г.Козинцев и операторы А.Москвин и А.Дудко), «За лебединой стаей облаков» (реж. П.Арманд), «Солдаты» (реж. А.Иванов).

1959 (Киев)

Первый приз, премии за режиссуру (Ю.Райзман) *и мужскую роль* (Е.Урбанский) — «Коммунист»; *вторые призы* — «Добровольцы» (реж. Ю.Егоров), «Дорогой мой человек» (реж. И.Хейфиц; также отмечен и второй премией за режиссуру), «Идиот» («Настасья Филипповна», реж. И.Пырьев), «ЧП — Чрезвычайное происшествие» (реж. В.Ивченко; также награжден первым призом художник М.Юферов); *третьи премии* — «Дело было в Пенькове» (реж. С.Ростоцкий), «Лично известен» (реж. Э.Карамян и С.Кеворков), «Мачеха» (реж. А.Исмайлов), «Часы остановились в полночь» (реж. Н.Фигуровский; также награждена первым призом актриса Р.Гладунко); *первая премия за детский фильм* — «Андрейка» (реж. Н.Лебедев), *приз* — «Рита» (реж. А.Неретниеце); *премия за сценарий* — Александр Довженко, посмертно («Поэма о море»); *призы* — актеры Б.Андреев («Поэма о море»), Ю.Кольцов («Человек с планеты

Земля»), актрисы А.Шенгелая («Евгений Онегин»), Т.Кокова («Фатима»), О.Петренко («День первый»), операторы В.Дербенев («Атаман кодр»), Е.Шапиро («Евгений Онегин»), композиторы Ю.Левитин («Кочубей») и Г.Майборода («Годы молодые»), Д.Федов («Атаман кодр») и К.Караев («На дальних берегах»), звукооператоры Г.Эльберт («Евгений Онегин»), Х.Ляянеметс («Капитан первого ранга»), художник Е.Куманьков («Капитанская дочка»). *Достигнут рекорд всесоюзных фестивалей: премий удостоены 22 фильма.*

1960 (Минск)

Первый приз и премия за режиссуру — «Баллада о солдате» (реж. Г.Чухрай); *первый приз за комедию* — «Неподдающиеся» (реж. Ю.Чулюкин; премиями отмечены и актриса Н.Румянцева, актер Ю.Белов); *вторые призы* — «Иванна» (реж. В.Ивченко; первой премией за сценарий награжден В.Беляев), «Майские звезды» (реж. С.Ростоцкий), «Отчий дом» (реж. Л.Кулиджанов; второй премией за сценарий награжден Б.Метальников), «Хмурое утро», третий фильм трилогии «Хождение по мукам» (реж. Г.Рошаль; первыми призами награждены также актриса Р.Нифонтова, композитор Д.Кабалевский, художник И.Шпинель); *третьи премии* — «Жажда» (реж. Е.Ташков; также отмечен вторым призом оператор П.Тодоровский), «Пора таежного подснежника» (реж. Я.Лапшин; вторых премий также удостоены оператор В.Кирбижеков, актриса В.Дагбаева, звукооператор В.Чулков); *первый приз за детский фильм* — «Девочка ищет отца» (реж. Л.Голуб; второй премией награжден художник Ю.Булычев); *премия* — «Последний дюйм» (реж. Т.Вульфович и Н.Курихин; фильм отмечен и второй премией за режиссуру, награждены также первым призом оператор С.Рубашкин, вторыми премиями актер Н.Крюков, композитор М.Вайнберг); первыми призами награждены актеры Б.Чирков («Киевлянка») и С.Закариадзе («День последний, день первый»), оператор этого же фильма Л.Пааташвили; вторыми премиями отмечены оператор А.Моцкус, художник А.Ничюс («Адам хочет быть человеком»); *призы за звук* — Р.Бисноватая («Иванна» и «Киевлянка»), Х.Ляянеметс («Озорные повороты»).

«Живые и мертвые», реж. Александр Столпер

1964 (Ленинград)

Первый приз — «Живые и мертвые» (реж. А.Столпер), «Тишина» (реж. В.Басов); *специальная премия* — «Гамлет» (реж. Г.Козинцев); *призы* — «Москва — Генуя» (реж. А.Спешнев), «Белый караван» (Т.Мелиава и Э.Шенгелая), «Живет такой парень» (реж. В.Шукшин), актеры Н.Черкасов («Все остается людям»), А.Папанов («Живые и мертвые», «Родная кровь», «Приходите завтра»), актрисы Е.Савинова («Приходите завтра»), А.Умурзакова («Сказ о матери»), В.Артмане («Родная кровь»), В.Донская-Присяжнюк («Наймичка»), режиссер Л.Шепитько («Зной»), оператор В.Юсов («Я шагаю по Москве»), сценарист Р.Файзи («Ты не сирота»), композитор Д.Шостакович («Гамлет»), художники А.Завиша, И.Чюплис, В.Бимбайте и Э.Эмма («Шаги в ночи»), звукооператор В.Зорин («Иоланта»), директора картин В.Цируль («Тишина») и А.Аршанский («Родная кровь»).

1966 (Киев)

Первый приз — «Никто не хотел умирать» (реж. В.Жалакявичюс; также отмечены премиями В.Жалакявичюс за сценарий, актер Д.Банионис); *первый приз среди историко-революционных фильмов* — «Ленин в Польше» (реж. С.Юткевич); *специальная премия* — «Тени забытых предков» (реж. С.Параджанов); *призы* — «Председатель» (реж. А.Салтыков), «Решающий шаг» (реж. А.Карлиев), «Звезда Улугбека» (Л.Файзиев), режиссеры В.Дербенев («Последний месяц осени»; премией также отмечен композитор Э.Лазарев), П.Тодоровский («Верность»; премией также отмечен звукооператор В.Курганский); *за детские фильмы* — «Морозко» (реж. А.Роу), «Город мастеров» (реж. В.Бычков); призами награждены — актер Е.Леонов («Донская повесть»), актриса Е.Фадеева («Сердце матери»), С.Чиаурели («Хевсурская баллада»), оператор Г.Маранджян («Рабочий поселок»), художник В.Агранов («Гибель эскадры»).

1968 (Ленинград)

Первый приз за историко-революционный фильм — «Же-

КИНО ОТ ГИННЕССА

ИЗВЛЕЧЕНИЯ ИЗ «НОВОЙ КНИГИ РЕКОРДОВ ГИННЕССА ПО КИНО» ПЭТРИКА РОБЕРТСОНА
ЧАСТЬ II

Все самое-самое

Рекордсмены кинопроизводства в 1906–1990 годах

Индия – 948 фильмов в 1990 году.

Япония – 875 фильмов в 1924 году, в звуковой период – 555 фильмов в 1960 году.

США – 845 фильмов в 1921 году, в звуковой период – 538 фильмов в 1937 году.

Германия – 646 фильмов в 1921 году (отдельно ФРГ – 128 фильмов в 1955 году).

Италия – 316 фильмов в 1972 году.

лезный поток» (реж. Е.Дзиган); *первый приз за детский фильм* — «Я Вас любил...» (реж. И.Фрэз); *вторые премии* — «26 бакинских комиссаров» (реж. А.Ибрагимов), «Треугольник» (реж. Г.Малян), «Республика ШКИД» (реж. Г.Полока); *первые призы* — режиссер Ю.Райзман и актер Н.Плотников («Твой современник»), актер П.Алейников, посмертно («Утоление жажды»); *специальный приз за дебют* — Т.Океев («Небо нашего детства»); *премии* — актеры Е.Умурзаков («Земля отцов»), Е.Копелян («Николай Бауман»), З.Мухамеджанов («Генерал Рахимов»), Г.Цилинский («Сильные духом»), Н.Губенко и Р.Нахапетов («Пароль не нужен»), Б.Чирков («Мятежная застава»), актрисы Л.Абашидзе и М.Цулукидзе («Встреча с прошлым»), В.Артмане («Сильные духом», «Эдгар и Кристина»), актерский ансамбль в фильме «Свадьба в Малиновке» (З.Федорова, В.Самойлов, М.Водяной, М.Пуговкин), сценаристы В.Гажиу и В.Лысенко («Горькие зерна»), оператор В.Квас («Каменный крест»), композитор Г.Попов («Сказка о царе Салтане»), художники И.Чюплис, А.Ничюс и Ю.Чейчите («Лестница в небо»), Г.Турылев («Твой современник»).

1970 (Минск)

Первый приз — «Мертвый сезон» (реж. С.Кулиш); *за историко-революционный фильм* — «Почтовый роман» (реж. Е.Матвеев); *за детский фильм* — «Иван Макарович» (реж. И.Добролюбов); *премии* — «Выстрел на перевале Караш» (реж. Б.Шамшиев), «Это мгновение» (реж. Э.Лотяну), «Деревенский детектив» (реж. И.Лукинский), сценарист С.Жгенти («Свет в наших окнах», «Ну и молодежь!»), режиссер Э.Ишмухамедов («Влюбленные»), актеры Н.Рахимов («Яблоки сорок первого года»), Д.Абашидзе («Свет в наших окнах»), Х.Абрамян («Братья Сарояны»), актрисы Р.Маркова («Бабье царство»), Н.Аринбасарова («Песнь о Маншук»), Т.Доронина («Три тополя на Плющихе»), оператор А.Моцкус («Лесная легенда», «Красавица»), художник Ш.Акмухамедов («Рабыня»), композитор Н.Будашкин («Огонь, вода и... медные трубы»).

1972 (Тбилиси)

Главный приз — «Битва за Берлин» и «Последний штурм» (4-й и 5-й фильмы эпопеи «Освобождение», реж. Ю.Озеров); *премии* — «Захар Беркут» (реж. Л.Осыка), «Рустам и Сухраб» (реж. Б.Кимягаров), «Тепло твоих рук» (реж. Ш. и Н.Манагадзе), «Ох, уж эта Настя!» (за детский фильм, реж. Ю.Победоносцев), режиссеры комедий Л.Гайдай («12 стульев») и Т.Абуладзе («Ожерелье для моей любимой»), режиссеры Ходжакули Нарлиев («Невестка»), Ш.Аббасов («Драма любви»), сценаристы В.Спирина («Ох, уж эта Настя!»), С.Жгенти («Тепло твоих рук»), актеры С.Чокморов («Алые маки Иссык-Куля»), А.Искандеров и А.Мамедов («Последний перевал»), Ю.Горобец («Батька»), актрисы С.Чиаурели («Тепло твоих рук»), М.Аймедова («Невестка»), операторы С.Исраэлян («Хатабала»), В.Осенников («Алые маки Иссык-Куля»), художник Г.Исмайлова («Кыз-Жибек»), директор картины Л.Канарейкина («Битва за Берлин», «Последний штурм»).

Как только Дэвид О.Селзник заявил, что на роль Скарлетт О'Хара ему нужна малоизвестная актриса, все бросились на поиски талантов. Одна отвергнутая на нью-йоркском прослушивании актриса последовала за Джорджем Кьюкором в Атланту, где села в поезд и прошла по всем вагонам в поисках неуловимого режиссера. Кьюкора предупредили, и когда актрису задержали на платформе, он забрался на вагонетку с углем.

А тем временем в компанию «Селзник интернешнл» доставили огромный ящик с надписью «Открыть немедленно». Секретарь последовал указанию, и из ящика выскочила молодая красотка, которая бросилась в кабинет к Селзнику и стала раздеваться, читая текст от лица Скарлетт.

Айрин Майер, бывшая в то время замужем за Селзником, вспоминает, как однажды воскресным утром к их дому в Беверли Хиллз подъехал грузовик с большим ящиком. Внутри оказался огромный макет обложки «Унесенных ветром», откуда вылезла еще одна соискательница в костюме той эпохи.

– С Рождеством, мистер Селзник, – заявила она. – Я ваша Скарлетт О'Хара.

1973 (Алма-Ата)

Первый приз — «А зори здесь тихие...» (реж. С.Ростоцкий), «Любить человека» (реж. С.Герасимов), «Укрощение огня» (реж. Д.Храбровицкий, особо упомянут актер К.Лавров); *вторая премия* — «Геркус Мантас» (реж. М.Гедрис), «Ждем тебя, парень!» (реж. Р.Батыров); *за детские фильмы* — «Точка, точка, запятая...» (реж. А.Митта), «Чудак из пятого «Б» (реж. И.Фрэз); *призы* — сценарист С.Жгенти и режиссер Р.Чхеидзе («Саженцы»), режиссер Л.Гогоберидзе («Когда зацвел миндаль»), актеры В.Меньшов («Человек на своем месте»), Н.Крючков («Адрес вашего дома»), Г.Яковлев («Петерс»), М.Вахидов («Звезда в ночи»), актрисы Е.Козелькова («За твою судьбу», «Улица без конца»), З.Дегтярева («За твою судьбу»), оператор О.Мартынов («Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо»), композитор Р.Хозак («Улица без конца»).

1974 (Баку)

Главный приз — «Калина красная» (реж. В.Шукшин); *первые премии* — «В бой идут одни «старики» (реж. Л.Бы-

---

Гонконг – 311 фильмов в 1956 году.

СССР – 300 фильмов в 1990 году.

Турция – 298 фильмов в 1972 году.

Филиппины – 253 фильма в 1971 году.

Франция – по 234 фильма в 1974 и 1979 годах.

Южная Корея – 229 фильмов в 1969 году.

Китай – 195 в 1989 году.

Великобритания – 192 фильма в 1936 году.

Испания – 152 фильма в 1966 году.

Таиланд – 150 фильмов в 1979 году.

Мексика – 124 фильма в 1950 году.

Индонезия – 124 фильма в 1977 году.

Пакистан – 111 фильмов в 1975 году.

Венгрия – 107 фильмов в 1918 году, в звуковой период – 53 фильма в 1943 году.

Греция – 106 фильмов в 1966 году.

Бразилия – 102 фильма в 1980 году.

В год во всем мире производится почти 4000 фильмов, причем на страны Юго-Восточной Азии, Тихоокеанского бассейна и Австралию приходится половина кинопродукции, на Европу – 33 процента, на Северную Америку – всего 6 процентов.

В Индии с 1913 по 1990 год создано 24 923 фильма.

ков, он же отмечен первым призом как актер), «Лютый» (реж. Т.Океев; также отмечен первой премией актер С.Чокморов), «Мелодии Верийского квартала» (реж. Г.Шенгелая; также первым призом отмечена актриса С.Чиаурели); *призы* — «Насими» (реж. Г.Сеидбейли; второй премией награжден актер Р.Балаев), «Вей, ветерок!» (реж. Г.Пиесис; вторым призом отмечены актрисы Э.Радзиня и Э.Эрмала, *премия* — композитору И.Калниньшу), «Хаос» (реж. Л.Вагаршян); *за детские фильмы* — «Москва — Кассиопея» (реж. Р.Викторов), «Озорные братья» (реж. К.Оразсахатов и Х.Якубов); *премии* — режиссер А.Карлиев, посмертно («Тайны мукама»; также первым призом награждена актриса Л.Караева), операторы Г.Карюк и Ш.Махмудов («Встречи и расставания»), *вторая премия* — актер Ч.Думанаев («Водопад»).

1975 (Кишинев)

Большой приз — «Выбор цели» (реж. И.Таланкин), «Премия» (реж. С.Микаэлян); *главные призы* — «Абу Райхан Беруни» (реж. Ш.Аббасов; *второй премией* отмечена актриса Д.Камбарова), «Фронт без флангов» (реж. И.Гостев), «Пламя» (реж. В.Четвериков), «Помни имя свое» (реж. С.Колосов), «Последняя встреча» (реж. Б.Бунеев); *за детские фильмы* — «Отроки во Вселенной» (реж. Р.Викторов), *призы* — писатель В.Тендряков («Весенние перевертыши»), режиссер Р.Быков («Автомобиль, скрипка и собака Клякса»), актеры В.Чутак («Долгота дня»), К.Джангиров («Человек из «Олимпа»), У.Лиелдидж («Следую своим курсом»), актрисы Э.Кулль («Родник в лесу»), Л.Виролайнен («Расколотое небо»), композитор Н.Габуния («Как доброго молодца женили»), оператор Ю.Гаршнек («Родник в лесу»).

«Осенний марафон», реж. Георгий Данелия

1976 (Фрунзе)

Большой приз — «Белый пароход» (реж. Б.Шамшиев); *специальная премия* — «Афоня» (реж. Г.Данелия); главные *призы* — «Сто дней после детства» (реж. С.Соловьев; премией отмечен и оператор Л.Калашников), «Когда наступает сентябрь» (реж. Э.Кеосаян); *премии* — «Первая ласточка» (реж. Н.Мчедлидзе; также первым призом награжден актер Д.Абашидзе), «Тревожный месяц вересень» (реж. Л.Осыка), сценаристы Л.Чумичев и Г.Егиазаров («От зари до зари»), режиссер А.Хамраев, оператор Ю.Клименко и художник Э.Калантаров («Человек уходит за птицами»), актеры Н.Пастухов («От зари до зари»), Ю.Горобец («Время ее сыновей»), актрисы О.Ниязбердыева («Наследник»), Е.Проклова («Единственная»), Ж.Куанышева («Храни свою звезду»), реж. А.Жебрюнас («Чертова невеста»).

1977 (Рига)

В «Кинословаре» список призеров, вопреки правилам, начинается с документальных фильмов во главе с «Повестью о коммунисте», а среди художественных лент первым назван обладатель *специального приза* фильм о Ленине в Финляндии «Доверие» (реж. В.Трегубович); *главные призы* — «Восхождение» (реж. Л.Шепитько), «Древо желания» (реж. Т.Абуладзе), «Соната над озером» (реж. В.Брасла и Г.Цилинский); *премии* — «Карпаты, Карпаты...» (реж. Т.Левчук; премией отмечен и актер К.Степанков), «Слово для защиты» (за дебют сценариста А.Миндадзе и режиссера В.Абдрашитова; премии также получили актрисы М.Неёлова и Г.Яцкина), «Потерянный кров» (реж. А.Грикявичюс), режиссеры А.Бренч («Быть лишним»; также призом отмечены актер В.Томкус, композитор И.Вигнер), Б.Кимягаров («Сказание о Сиявуше»; премии также получили художники Ш.Абдусаламов и Л.Шпанько), актеры Х.Абрамян («Рождение»), А.Фатюшин («Весенний призыв»), актрисы Б.Кыдыкеева («Зеница ока»), Л.Зайцева («Воскресная ночь»), оператор С.Вронский («Кафе «Изотоп»); *за детские фильмы: главный приз* — «Венок сонетов» (реж. В.Рубинчик), «Алпамыс идет в школу» (реж. А.Карсакбаев); *премии* — режиссер Д.Асанова («Ключ без права передачи»; также призом награжден актер А.Петренко), актриса Е.Ханаева («Розыгрыш»).

1978 (Ереван)

Главный приз — «Подранки» (реж. Н.Губенко), «Наапет»

Самые экранизируемые произведения

«Золушка» – 95 фильмов (включая все вольные варианты).

«Гамлет» – 56 фильмов (плюс 6 модернизированных версий и 12 пародий).

«Кармен» – 56 фильмов (плюс 2 пародии).

«Доктор Джекил и мистер Хайд» – 52 фильма (включая пародии и переработки).

«Фауст» – 51 фильм.

«Ромео и Джульетта» – 33 фильма (плюс 6 модернизированных версий и 11 пародий).

«Три мушкетера» – 34 фильма (плюс 10 переработок). *Здесь отсутствуют «Три мушкетера» (США, 1993) и «Дочь д'Артаньяна» (Франция, 1994) и вряд ли учтены наши телефильмы.*

«Дама с камелиями» и «Дон Кихот» – по 36 фильмов.

«Макбет» – 28 фильмов (плюс 4 модернизированные версии и одна пародия).

(реж. Г.Малян; премиями также отмечены оператор С.Исраэлян, актриса С.Саргсян), «Цену смерти спроси у мертвых» (реж. К.Кийск; призами награждены также оператор Ю.Силларт, актриса М.Кленская); *специальная премия* — Е.Матвеев, актер и режиссер («Судьба»), фильм «Легенда о Тиле» (реж. А.Алов и В.Наумов; также призами отмечены оператор В.Железняков, художники А.Пархоменко, Е.Черняев и Л.Нови); *премии* — «Транссибирский экспресс» (реж. Э.Уразбаев), «Мимино» (реж. Г.Данелия), «Пыль под солнцем» (реж. М.Гедрис; вторым призом отмечен также актер П.Вельяминов), «Красные дипкурьеры», киножурнал «Фитиль»; режиссер Т.Океев («Улан»), сценарист А.Гельман («Обратная связь»), композитор Р.Вильданов («Дом под жарким солнцем»), актеры С.Чокморов («Улан»), С.Коренев («Тачанка с юга»), актрисы Д.Камбарова («Дом под жарким солнцем»), Н.Бражникова («Черная береза»); *за дебют* — режиссер А.Розенберг, оператор Я.Мурниекс и актриса Л.Кугране («Отблеск в воде»), актриса Э.Кулиева («Кугитанская трагедия»); *за детские фильмы: первый приз* — актер Ф.Мкртчян («Солдат и слон»); *премии* — «Хлеб детства моего» (реж. Я.Лупий), «Озорник» (реж. Д.Салимов), сценарист А.Володин («Смятение чувств»), режиссер А.Жебрюнас («Ореховый хлеб»), актриса М.Булгакова («Девочка, хочешь сниматься в кино?»). *Был повторен рекорд всесоюзных фестивалей по числу награжденных фильмов: всего 22.*

1979 (Ашхабад)

Главный приз — «Кентавры» (реж. В.Жалакявичюс), «Несколько интервью по личным вопросам» (реж. Л.Гогоберидзе); *особая премия* — «Емельян Пугачев» (реж. А.Салтыков); *призы* — «Кровь и пот» (реж. А.Мамбетов, Ю.Мастюгин), «Среди людей» (реж. А.Суюндуков, Б.Шамшиев), «Чужое счастье» (реж. К.Камалова), «Жнецы» (реж. В.Денисенко), «Поговорим, брат...» (реж. Ю.Чулюкин), «Крепость» (реж. В.Паскару), «Шла собака по роялю» (реж. В.Грамматиков), «Цветение несеяной ржи» (реж. М.Гедрис), режиссер К.Ершов («Человек, которому везло»), актер С.Бондарчук («Отец Сергий»), актриса А.Каменкова («Молодая жена»), оператор П.Лебешев и художник Л.Шенгелия («Кентавры»), операторы Г.Рерберг и А.Николаев, художники В.Петров и Ю.Фоменко («Отец Сергий»), композитор Т.Кулиев («Свекровь»); *за детские фильмы: первый приз* — «Похищение скакуна» (реж. Х.Какабаев); *второй приз* — «Недопесок Наполеон III» (реж. Э.Бочаров), «Любаша» (реж. А.Муратов); *премия* — актеру А.Ростоцкому («Конец императора тайги»).

1980 (Душанбе)

Главный приз — «Осенний марафон» (реж. Г.Данелия), «Допрос» (реж. Р.Оджагов), «Ранние журавли» (реж. Б.Шамшиев); *призы* — «Точка отсчета» (реж. В.Туров), «Экипаж» (реж. А.Митта), «Чертово семя» (реж. А.Пуйпа), «Встреча в ущелье смерти» (реж. Т.Сабиров); *специальный приз* — Д.Храбровицкий, посмертно («Поэма о крыльях»); *премии* — режиссеры И.Миколайчук («Вавилон XX»), О.Неуланд («Гнездо на ветру», дебют), писатель П.Нилин («Впервые замужем»), актер Х.Абрамян («Живите долго»), актриса Е.Глушенко («Впервые замужем»), режиссер Г.Канделаки и оператор Д.Кристесашвили («Происшествие»), художники Э.Калантаров и Б.Р.Подар («Приключения Али-Бабы и сорока разбойников»); *за фильмы для детей и юношества: первый приз* — «С любимыми не расставайтесь» (реж. П.Арсенов), *второй приз* — «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (реж. Н.Лебедев и Э.Ясан).

Лео Маккэри заказал Синклеру Льюису сценарий об Адаме и Еве. Когда по Голливуду поползли слухи об этом престижном проекте, одна из знаменитых «звезд» немого кино явилась в кабинет к продюсеру, одетая как инженю преклонных лет, в надежде получить роль Первой Женщины. Маккэри посмотрел на нее и не очень вежливо заявил:
– Да, действительно, история об Адаме и Еве, над которой я работаю, не изменилась, но я все же хотел бы снимать ее с новым актерским составом.

Чарлз Лаутон прославился тем, что его было очень трудно снимать, потому что предварительно ему необходимо было прийти в соответствующее расположение духа. Понаблюдав, как Лаутон мучается перед каждой сценой, будто ему предстоят роды, Александр Корда заметил:
– Вам не режиссер нужен, а повитуха.

1981 (Вильнюс)

Почетный приз — документальная эпопея «Всего дороже»; *специальная премия* — режиссеры С.Герасимов («Юность Петра», «В начале славных дел»), Ходжакули Нарлиев («Дерево Джамал»; призом отмечена и актриса М.Аймедова); *главные призы* — «Твой сын, земля» (реж. Р.Чхеидзе), «Факт» (реж. А.Грикявичюс), «Тегеран-43» (реж. А.Алов, В.Наумов); *премии* — «Люди в океане» (реж. П.Чухрай), «Половодье» (реж. В.Четвериков), «Золотая осень» (реж. Т.Океев), «Однажды двадцать лет спустя» (реж. Ю.Егоров), «Где ты, любовь?» (реж. В.Гажиу), «Золотая пропасть» (реж. Ф.Алиев, дебют), режиссер Г.Малян («Пощечина»; награжден и композитор Т.Мансурян); актер Т.Спивак («Служа отечеству»), оператор Ю.Силларт («Лесные фиалки»), режиссер и оператор Ю.Ильенко, художник А.Мамонтов («Лесная песня. Мавка»);

Лоренс Оливье в фильме «Гамлет», реж. Лоренс Оливье

Самый экранизируемый писатель – Уильям Шекспир (307 фильмов плюс 41 модернизированная версия). *Надо добавить еще две англо-американские картины: «Много шума из ничего» (1993) и «Отелло» (1995).*

Самые популярные киноперсонажи – Шерлок Холмс (в 211 фильмах сыгран 75 исполнителями, в том числе чернокожим актером Сэмом Робинсоном), граф Дракула (160 фильмов), монстр Франкенштейна (115 фильмов), Тарзан (98 фильмов), Зорро (70 фильмов).

Самые популярные исторические личности в кино – Наполеон Бонапарт (194 фильма), Иисус Христос (147 фильмов), Владимир Ленин (86 фильмов), Адольф Гитлер (74 фильма), Клеопатра (40 фильмов), Иосиф Сталин (38 фильмов, *что-то не верится).*

за детские фильмы: первый приз — «Черная курица, или Подземные жители» (реж. В.Гресь), *второй приз* — «Вам и не снилось» (реж. И.Фрэз) и «Андрюс» (реж. А.Араминас).

1982 (Таллин)

Специальный приз — сценарист Е.Габрилович и режиссер Сергей Юткевич (по случаю показа фильма «Ленин в Париже»); *главная премия* — «Люди на болоте» (реж. В.Туров; призом награждена и актриса Е.Борзова); *особая премия* — «Через Гоби и Хинган» (реж. В.Ордынский); *призы* — «Ярослав Мудрый» (реж. Г.Кохан), «Дочь конокрада» (реж. А.Пуйпа; премией отмечена и актриса Н.Ожелите), «Перед закрытой дверью» (реж. Р.Оджагов), «Высокий перевал» (реж. В.Денисенко), режиссеры П.Симм («Что посеешь...», дебют; приза удостоен и актер А.Кукумяги), В.Мельников («Две строчки мелким шрифтом»; премией также награжден оператор К.Рыжов) и Т.Баблуани («Брат», дебют), актер С.Чокморов («Мужчины без женщин»); *за детские фильмы: первый приз* — «Праздники детства» (реж. Р. и Ю.Григорьевы) и «Ночь коротка» (реж. М.Беликов); *второй приз* — «Вот вернется папа» (реж. Х.Какабаев), «Гикор» (реж. С.Исраэлян) и журнал «Ералаш»; *специальный приз* — «Мария, Мирабела» (реж. Й.Попеску-Гопо).

1983 (Ленинград)

Приз оргкомитета фестиваля — С.Бондарчук (по случаю показа дилогии «Красные колокола»); *главная премия* — «Частная жизнь» (реж. Ю.Райзман), «Влюблен по собственному желанию» (реж. С.Микаэлян; приз получил и актер О. Янковский), «Юность гения» (реж. Э.Ишмухамедов; премией награждена также оператор Т.Логинова); *призы* — «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» (реж. В.Грамматиков), режиссер Э.Рязанов (по случаю показа фильма «Вокзал для двоих»; премии удостоена и актриса Л.Гурченко), «Надежда и опора» (реж. В.Кольцов; отмечена призом также актриса Л.Соколова), «Песнь прошедших дней» (реж. А.Мкртчян), «В талом снеге звон ручья» (реж. Д.Худоназаров), «Кукарача» (реж. К. и С.Долидзе), режиссеры Э.Кулиев («Низами»), В.Рыбарев («Чужая вотчина», дебют; приз вручен и художникам Е.Игнатьеву и А.Верещагину), *актерский ансамбль* — В.Майнелите, В.Масальскис и А.Масюлис («Лето кончается осенью»); *за детские фильмы: первая премия* — «Мужское воспитание» (реж. Я.Сеидов и У.Сапаров); *вторая премия* — «Семеро солдатиков» (реж. Э.Бочаров) и «Все могло быть иначе» (реж. В.Жереги).

«Покаяние», реж. Тенгиз Абуладзе

1984 (Киев)

Главный приз — «Берег» (реж. А.Алов и В.Наумов), «Военно-полевой роман» (реж. П.Тодоровский), «Голубые горы, или Неправдоподобная история» (реж. Э.Шенгелая); *специальные призы* — «Белые Росы» (реж. И.Добролюбов; премиями награждены также сценарист А.Дударев, актер В.Санаев), «Возвращение с орбиты» (реж. А.Сурин), «Дублер начинает действовать» (реж. Э.Ясан); *призы* — режиссер Н.Михалков («Без свидетелей»), «Торпедоносцы» (реж. С.Аранович), «Одиноким предоставляется общежитие» (реж. С.Самсонов), «Семейные тайны» (реж. В.Ахадов), актриса Ю.Онайтите («Женщина и четверо ее мужчин»), оператор В.Калюта («Легенда о княгине Ольге»), художник А.Ничюс («Женщина и четверо ее мужчин»); *за детские фильмы: первая премия* — «Пацаны» (реж. Д.Асанова); *вторая премия* — «Единица с обманом» (реж. А.Праченко).

1985 (Минск)

Специальная премия — «Победа» (реж. Е.Матвеев); *главные специальные призы* — «Отряд» (реж. А.Симонов), режиссер С.Герасимов («Лев Толстой»); *главные призы* — «Потомок Белого Барса» (реж. Т.Океев), «Путешествие молодого композитора» (реж. Г.Шенгелая; приз получил и оператор Л.Пааташвили), «Танго нашего детства» (реж. А.Мкртчян; премии удостоена также актриса Г.Новенц); *призы* — режиссеры Н.Губенко («И жизнь, и слезы, и любовь»; премии присуждены также актеру Ф.Никитину, художнику Ю.Кладиенко), В.Бутурлин («Аплодисменты, ап-

---

Самый плодовитый режиссер мирового кино – француз Жорж Мельес (1861 – 1938), около 4000 фильмов с 1896 по 1913 год, то есть в среднем 222 фильма в год, хотя полнометражными являются всего лишь около пятидесяти картин.

Самый плодовитый из живущих режиссеров – Хесус Франко (Испания), около 200 малобюджетных фильмов с конца 50-х годов, то есть более 5 картин в год.

Самый плодовитый режиссер Голливуда – Уильям Бодин (1892 – 1970), 302 фильма с 1916 по 1965 год, из них 182 полнометражных и 120 неполнометражных; Джордж Маршалл (1896 – 1975) поставил еще больше фильмов – 425, но только 88 из них являются полнометражными, а Алан Дуон снял 132 полнометражных фильма и около 200 неполнометражных; по количеству полнометражных фильмов также лидируют – Ричард Торп (179 фильмов), Майкл Кёртиц (164), Сэм Ньюфилд (140, он является рекордсменом и по числу фильмов в год – 17 вестернов в 1938 году), Джон Форд (132). *Несмотря на то что не упомянут Райнер Вернер Фасбиндер из ФРГ, он за 14 лет работы в профессиональном кино снял 37 фильмов (из них – 3 двухсерийных), 2 телесериала (пятисерийный и четырнадцатисерийный), одну документальную ленту и новеллу, то есть не менее 50 фильмов нормальной длины, в среднем по 3,5 картины в год.*

Самый плодовитый актер – Том Лондон (США, 1883–1963), снявшийся почти в 2000 фильмах, начиная с «Большого

лодисменты...», дебют), Ходжакули Нарлиев («Фраги — Разлученный со счастьем»), «Радуница» (реж. Ю.Марухин), «Фронт в отчем доме» (реж. Э.Лацис); *призы за детские фильмы*: «Благие намерения» (реж. А.Бенкендорф), «Вера, Надежда, Любовь» (реж. В.Грамматиков), «Чиора» (реж. Н.Ненова, Г.Цулая), «Сладкий сок внутри травы» (реж. А.Альпиев, С.Бодров).

1986 (Алма-Ата)

Главная специальная премия оргкомитета — «Битва за Москву» (реж. Ю.Озеров); *главный специальный приз* — «Иди и смотри» (реж. Э.Климов; премий удостоены также оператор А.Родионов, художник В.Петров, композитор О.Янченко, звукооператор М.Виктор); *главные призы* — «Игры для детей школьного возраста» (реж. А.Ихо, Л.Лайус; премией награждена также сценаристка М.Шептунова), «Прощай, зелень лета» (реж. Э.Ишмухамедов), «Как молоды мы были» (реж. М.Беликов); *специальный приз* — А.Манасарова, посмертно («От зарплаты до зарплаты»); *премии* — «Зимняя вишня» (реж. И.Масленников; призом отмечена и актриса Е.Сафонова), «Рейс 222» (реж. С.Микаэлян), режиссеры С.Ростоцкий («И на камнях растут деревья») и М.Туманишвили («Одиночное плавание»), актер С.Саркисян («Яблоневый сад»); *за детские фильмы: первый приз* — «Светлячки» (реж. Д.Джанелидзе; награждена также юная исполнительница М.Ликекели) и «Мой дом на зеленых холмах» (реж. А.Сулеева; отмечен и юный исполнитель С. Джаксылыков); *призы* — «Детство Бэмби» (реж. Н.Бондарчук), «Мама, я жив» (реж. И.Добролюбов), «После дождичка в четверг...» (реж. М.Юзовский).

1987 (Тбилиси)

Главный приз — «Покаяние» (1984, выпуск 1986, реж. Т.Абуладзе); *большая премия* — «Долгие проводы» (1971, выпуск 1987, реж. К.Муратова); *специальный приз* — «Непрофессионалы» (реж. С.Бодров); *премии* — за дебют и изобразительное решение («Письма мертвого человека», реж. К.Лопушанский), актер А.Джигарханян («Одинокая орешина»); *особый приз* — Литовская киностудия; *за детские фильмы: первая премия* — «Чужая Белая и Рябой» (реж. С.Соловьев); *вторая премия* — «Иона» (реж. В.Жереги).

1988 (Баку)

Главная премия — «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967, выпуск 1988, реж. А.Михалков-Кончаловский); *специальный приз* — «Зеркало для героя» (реж. В.Хотиненко); *премии* — «Чертик под лобовым стеклом» (реж. О.Мирказимов), «Холодное лето пятьдесят третьего...» (реж. А.Прошкин), «Эй, маэстро!» (реж. Н.Манагадзе), режиссеры К.Муратова («Перемена участи»), В.Жалакявичюс («Воскресный день в аду»), актер С.Шакуров («Друг»).

На заре своей кинокарьеры Питер Устинов играл голландского священника в английском военном фильме «Один из наших самолетов пропал без вести» (1942). Его предупредили, что главное отличие игры в кино от игры на сцене состоит в том, что на экране ничего не нужно делать. После репетиции с Хью Уильямсом опытный актер очень вежливо поинтересовался:
– Простите, пожалуйста, молодой человек, но что конкретно вы собираетесь делать в этой сцене?
– Даже не знаю, мистер Уильямс, – пожал плечами Устинов. – Я полагал, ничего.
– Нет-нет, вы ошибаетесь, – довольно твердо возразил Уильямс. – Ничего не делаю здесь я.

В 40-е годы Уильям Майкледжон, продюсер на студии «Парамаунт», как-то заметил характерному актеру:
– Здесь вы указали, что вам сорок лет. Но мне известно, что вам, по крайней мере, пятьдесят.
– Нет-нет, – возразил актер, – я просто отказываюсь считать последние десять лет в Голливуде частью своей жизни.

Фестиваль «Кинотавр» (Сочи)

В 1990 году проводился в Подольске как фестиваль некупленного кино, главную премию получил фильм «Месть» (реж. Е.Шинарбаев).

1991

Главный приз в конкурсе «Кино для всех» — «Сукины дети» (реж. Л.Филатов); *премия за роль* — В.Ильин («Сукины дети»); *приз-«сюрприз»* — «Ночь длинных ножей» (реж. О.Жукова). *Главный приз в конкурсе «Фильмы для избранных?»* — «Пегий пес, бегущий краем моря» (реж. К.Геворкян), «Изыди!..» (реж. Д.Астрахан), «Чернов. Chernov» (реж. С.Юрский); *специальная премия* — «Жажда страсти» (реж. А.Харитонов); *приз* — «Облако-рай» (реж. Н.Досталь); *специальная премия за женскую роль* — С.Брагарник («Сатана»).

1992

Главный приз в конкурсе «Кино для всех» — «Солнце неспящих» (Грузия, реж. Т.Баблуани); *специальная премия за творчество* — М.Швейцер («Как живете, караси?»); *главная премия по итогам рейтинга* — «Урга» (реж. Н.Михалков); *специальная премия за сценарий* — И.Агеев («Гений»);

«Бен Гур», реж. Уильям Уайлер

ограбления поезда» (1903) и кончая «Одиноким техасцем» (1959).

Самая плодовитая актриса – Манорама (Индия), 1000 фильмов с 1958 по 1985 год.

Самый плодовитый голливудский актер-«звезда» – Джон Уэйн (1907–1979), 153 фильма, начиная с «Удара с полулета» (1927) и кончая «Стрелком» (1976).

Самое большое количество актеров в фильме – 381, в том числе 71 главная роль, в фильме «Родина, часть 2» (ФРГ, 1992, реж. Эдгар Райтц).

Среди других фильмов – «Ганди» (Великобритания – Индия, 1982, реж. Ричард Аттенборо; 430 ролей с текстом, в титрах указаны 138 исполнителей), «Бен Гур» (США, 1959, реж. Уиль-

призы за роли — Е.Миронов («Любовь»), Т.Догилева («Афганский излом»); *приз президентского совета* — продюсер Олег Чесноков («Урга»). *Главный приз в конкурсе «Фильмы для избранных?»* — «Улыбка» (реж. С.Попов), *специальные премии* — «Чувствительный милиционер» (реж. К.Муратова), «Дом под звездным небом» (реж. С.Соловьев); *актер* — И.Чужой (И.Охлобыстин) за роль в фильме «Нога»; *премия за женскую роль* — К.Качалина («Нелюбовь»); *приз за дебют* — «Ой, вы, гуси...» (реж. Л.Боброва); *премия* — «И возвращается ветер» (реж. М.Калик).

1993

Главный приз Большого конкурса — «Анкор, еще анкор!» (реж. П.Тодоровский); *большая премия президентского совета* — «Ты у меня одна» (реж. Д. Астрахан); *специальный приз за дебют* — «Русский регтайм» (реж. С.Урсуляк); *актер* — А.Збруев («Ты у меня одна»); *актриса* — Т.Васильева («Увидеть Париж и умереть»). *Главная премия конкурса авторского кино* — «Остров мертвых» (реж. О.Ковалов); *специальный приз* — «Барабаниада» (реж. С.Овчаров); *премия за сценарий* — П.Луцик и А.Саморядов («Гонгофер»); *приз президентского совета за творческую карьеру* — режиссер Георгий Данелия.

1994

Главная премия российского конкурса — «Ангелочек, сделай радость» (реж. У.Сапаров); *специальный приз* — «Увлеченья» (реж. К.Муратова), «Прозрение» (реж. Н.Манагадзе); *актеры* — Игорь Скляр («Год Собаки»), В.Машков («Лимита»); *актриса* — Инна Чурикова («Плащ Казановы»); *специальная премия президентского совета за дебют* — «Лимита» (реж. Д.Евстигнеев), «Плащ Казановы» (реж. А.Галин); *приз дирекции фестиваля* — актеру Е.Леонову, посмертно. *Главная премия международного конкурса* — «Мина Танненбаум» (Франция, реж. Мартина Дюговсон); *специальные призы* — «Войцек» (Венгрия, реж. Я.Сас) и «Фатальная Мария» (Германия, реж. Т.Тиквер).

1995

Главная премия российского конкурса — «Особенности национальной охоты» (реж. А.Рогожкин); *специальный приз* — «Время печали еще не пришло» (реж. С.Сельянов); *актер и актриса* — А.Балуев и Н.Усатова («Мусульманин»); *премия президентского совета за дебют* — Элисон Уитбек («Американская дочь»); *за творческую карьеру* — актеры В.Зельдин, Г.Жженов и Ю.Никулин. *Главная премия международного конкурса* — «Тени радуги» (Индия, реж. Сусанта Мисра); *специальный приз* — «Пигаль» (Франция, реж. Карим Друди); *актер* — Ким Росси Стюарт («Бессердечный», Италия).

Фестиваль «Киношок» (Анапа)

1992

Главный приз — «Арифметика убийства» (реж. Д.Светозаров); *премия за режиссуру* — В.Хотиненко («Патриотическая комедия») и А.Хван («Дюба-дюба»); *приз за женскую роль* — Е.Герчаков («Стару-ха-рмса»); *премия за мужскую роль* — актриса Н.Журавель («Жизнь — женщина», Казахстан).

1993

Главная премия — «Макаров» (реж. В.Хотиненко); *приз за режиссуру* — Ю.Мамин («Окно в Париж», Россия — Франция); *премия за кинематографическую культуру* — «Наводнение» (Россия — Франция, реж. И.Минаев); *актер* — В.Ильин («Макаров»); *актриса* — И.Юппер («Наводнение», Франция); *специальный приз оргкомитета* — Олег Борисов (по случаю показа фильма «Мне скучно, бес...»).

1994

Главная премия не присуждена; *большой приз* — режиссер А.Михалков-Кончаловский, актеры Г.Егорычев и А.Сурин («Курочка Ряба», Россия — Франция); *премия за режиссуру* — С.Ливнев («Серп и Молот»); *актер* — А.Серебряков («Серп и Молот»); *актриса* — А.Молчанова («Дожди в океане»); *приз за изобразительное решение* — режиссер С.Маслобойщиков и оператор А.Шумович («Певица Жозефина и мышиный народ», Украина — Германия); *премия* — режиссер С.Нарымбетов («Жизнеописание юного аккордеониста», Казахстан); *специальный приз жюри* — режиссер В.Аристов, посмертно («Дожди в океане», фильм завершен Ю.Маминым).

1995

Главная премия — «Барышня-крестьянка» (реж. А.Сахаров); *специальный приз* — О.Ковалов («Концерт для крысы»); *премия за режиссуру* — П.Тодоровский («Какая чудная игра!»); *актер* — В.Гаркалин («Ширли-мырли»); *актриса* — Е.Корикова («Барышня-крестьянка»); *приз за изобразительное решение* — оператор С.Юриздицкий («Летние люди»); *специальная премия оргкомитета* — Л.Смирнова (по случаю показа фильма «Приют комедиантов»).

Вонесса Редгрейв в фильме «Айседора», реж. Карел Рейш

ям Уайлер; 365 ролей с текстом, в титрах указаны 73 исполнителя), «Наполеон» (Франция, 1954, реж. Саша Гитри; 300 ролей с текстом, в титрах указан 101 исполнитель), «Крошка Доррит» (Великобритания, 1987, реж. Кристин Эдзард; в титрах указаны 211 исполнителей).

Самое большое количество женщин-исполнительниц – 135 с ролями с текстом в фильме «Женщины» (США, 1939, реж. Джордж Кьюкор).

Самое большое количество родственников-исполнителей в кино – семья Аугустины Лузвы, актрисы мексиканского происхождения, жившей в Лос-Анджелесе (всего 31 человек, в том числе 18 из ее 21 детей и еще 12 внуков), в 1928 году снималась в кино, причем шестеро детей и четверо внуков одновременно играли в одном не установленном по названию фильме. Из известных случаев надо назвать фильмы «Мистер Смит едет в Вашингтон» (США, 1939) – участвуют девятеро детей из семьи Уотсон; «Огни рампы» (США, 1952) – в картине Чарлза Спенсера Чаплина играют его взрослые дети Сидни и Чарлз-младший, сводный

Берлинский кинофестиваль

Западноберлинский (как его называли в нашей стране и в конкурсе которого до середины 70-х годов не участвовали именно по политическим соображениям) фестиваль проходит с 1951 года. В первый год существования этого кинофестиваля премии вручало немецкое жюри, в 1952–1955 годах проводились опросы публики и голосование в иностранных делегациях, с 1956 года действует международное жюри. Награды — «Золотой медведь», «Серебряный медведь» (в том числе за режиссуру, актерские работы, другие достижения создателей фильмов), а в некоторые годы — и «Бронзовый медведь». Присуждаются также особые и специальные «Серебряные медведи».

В «Форте Апач» (1948) Джон Форд снимал настоящих индейцев. У режиссера вошло в привычку слушать по утрам, какую погоду предскажет на сегодня местный шаман. Прогнозы были на удивление точны, и съемочная группа стала все более и более полагаться на них. Но вот как-то утром прогноза не последовало. Когда Форд поинтересовался, что же произошло, один из актеров-индейцев объяснил ему, что прогноз у шамана еще не готов:
– У него радио сломалось.

Вероятно, Чарлтону Хестону удалось сыграть Моисея в римейке «Десяти заповедей» (1956) благодаря тому, что когда-то, еще в колледже, играя в футбол, он сломал себе нос. Проводя обширные исторические изыскания, Сесиль Б. Де Милль обратил внимание, что у микеланджеловской статуи Моисея нос сломан в том же месте.

1951

Драмы — «Четверо в джипе» (Швейцария, реж. Леопольд Линдтберг, золотой приз), «Дорога надежды» (Италия, реж. Пьетро Джерми, серебряный приз), «Версия Браунинга» (Великобритания, реж. Энтони Асквит, бронзовый приз); *комедии* — «Адрес неизвестен» (Франция, реж. Жан-Поль Ле Шануа, золотая премия), «Жизнь на «Надежде» (Швеция, реж. Еран Гентеле, серебряный приз), «Брачный сезон» (США, реж. Митчел Лайзен, бронзовая премия); *криминальные и приключенческие картины* — «Правосудие свершилось» (Франция, реж. Андре Кайат, золотой приз), серебряная премия не присуждена; «Направление — Луна» (США, реж. Эрвинг Пичел, бронзовый приз); *музыкальные фильмы* — «Золушка» (США, мультфильм, руководитель постановки Уолт Дисней, золотая премия), «Сказки Гофмана» (Великобритания, реж. Майкл Пауэлл и Эмерик Прессбергер, серебряный приз); бронзовая премия не присуждена.

1952

Золотой приз — «Она танцевала одно лето» (Швеция, реж. Арне Маттсон), *серебряный* — «Фанфан-Тюльпан» (Франция — Италия, реж. Кристиан-Жак), *бронзовый* — «Плачь, возлюбленный край» (Великобритания, реж. Золтан Корда).

1953

Золотой приз — «Плата за страх» (Франция — Италия, реж. Анри-Жорж Клузо), *серебряный* — «Зеленая магия» (документальный фильм, Италия, реж. Джан Гаспаре Наполитано), *бронзовый* — «Деревня Песталоцци» (другие названия — «Наша деревня», «Деревня», Швейцария — Великобритания, реж. Леопольд Линдтберг); *премии иностранных делегаций* — «Человек на канате» (США, реж. Элиа Казан), «Процесс над городом» (Италия, реж. Луиджи Дзампа), «Там, откуда видны фабричные трубы» (Япония, реж. Хэйноскэ Госе).

«Адрес неизвестен», реж. Жан-Поль Ле Шануа

1954

Золотой приз — «Выбор Хобсона» (Великобритания, реж. Дэвид Лин), *серебряный* — «Хлеб, любовь и фантазия» (Италия, реж. Луиджи Коменчини), *брон-*

брат последнего – Уилер Драйден, а также юные Джералдина, Майкл и Джозефина. «Ханна и ее сестры» (1986) – в ленте Вуди Аллена, мужа Миа Фэрроу, снимались сама Миа Фэрроу, а также ее мать Морин О'Салливен, трое ее родных детей и четверо приемных.

Самая большая семейная актерская династия – Редгрейв из Великобритании: Рой Редгрейв (1872–1922), впервые снялся в 1911 году; его сын сэр Майкл Редгрейв (1908–1985), жена Майкла – Рейчел Кемпсон; дочери Ванесса и Линн; сын Корин; дочери Ванессы – Наташа и Джоэли Ричардсон; дочь Корина – Джемма. *Надо добавить к этим девяти актерам также итальянца Франко Неро, который был неофициальным мужем Ванессы и отцом ее сына, и ирландца Лайэма Нисона, в 1994 году женившегося на Наташе Ричардсон, чей отец Тони Ричардсон, кстати, известный английский кинорежиссер.*

Актеры, сыгравшие наибольшее число ролей в одном фильме, – Рольф Лесли («Шестьдесят лет королевы», Великобритания, 1913, 27 ролей), Льюпино Лейн («Только я», США, 1929, 24 роли), Джозеф Хинаберн («Рождение нации», США, 1915, роль Авраама Линкольна и еще 13), Роберт Херш («По субботам никаких вопросов», США, 1964, 12 ролей), Майкл Риппер («Сумасшедший мир», Великобритания, 1963, 9 ролей).

Самое большое число кинопроб – 60 исполнительниц, претендующих на роль Скарлетт в «Унесенных ветром», были сняты на черно-белую (44700 метров) и цветную (3900 метров) пленку с хронометражом 27 часов.

зовый — «Изменник» (Франция, реж. Лео Жоаннон); *премии иностранных делегаций* — «Большая надежда» (Италия, реж. Дуилио Колетти), «Барышня» (Бразилия, реж. Том Пейн), «Жить» (Япония, реж. Акира Куросава), Уолт Дисней (США) за творчество.

1955

Золотой приз — «Крысы» (ФРГ, реж. Роберт Сьодмак), *серебряный* — «Марселино, хлеб и вино» (Испания, реж. Ладислав Вайда), *бронзовый* — «Кармен Джонс» (США, реж. Отто Преминджер).

1956

Золотой приз — «Приглашение к танцу» (США, реж. Джин Келли); *серебряные премии* — «Ричард III» (Великобритания, реж. Лоренс Оливье), *за режиссуру* — Роберт Олдрич («Осенние листья», США), *актер* — Берт Ланкастер («Трапеция», США), *актриса* — Эльза Мартинелли («Донателла», Италия); *почетные серебряные призы* — «Длинная рука» (Великобритания, реж. Чарлз Френд) и «Колдунья» (Франция, реж. Андре Мишель).

«Двенадцать разгневанных мужчин», реж. Сидни Люмет

1957

Золотой приз — «Двенадцать разгневанных мужчин» (США, реж. Сидни Люмет); *режиссер* — Марио Моничелли («Отцы и сыновья», Италия — Франция); *актер* — Педро Инфанте («Тисок», Мексика); *актриса* — Ивонн Митчелл («Женщина в халате», Великобритания); *особые премии* — композитор Рави Шанкар («Кабулиец», Индия), «Рассвет в Пуэрта Оскура» (Испания, реж. Хосе Мария Форке).

1958

Золотой приз — «Земляничная поляна» (Швеция, реж. Ингмар Бергман); *режиссер* — Тадаси Имаи («Повесть о чистой любви», Япония); *актер* — Сидни Пуатье, «Не склонившие головы» («Скованные одной цепью», США); *актриса* — Анна Маньяни («Дикий ветер», США) и за творчество; *особая премия* — «Пара глаз — дюжина рук» (Индия, реж. В. Шантарам).

1959

Золотой приз — «Кузены» (Франция, реж. Клод Шаброль); *режиссер* — Акира Куросава («Трое негодяев в скрытой крепости», Япония); *актер* — Жан Габен («Архимед-бродяга», Франция); *актриса* — Ширли Маклейн («Спроси любую девушку», США); *особая премия* — юная актриса Хейли Миллз («Тигровая бухта», Великобритания).

1960

Золотой приз — «Ласарильо из Тормеса» (Испания, реж. Сесар Ардавин); *режиссер* — Жан-Люк Годар («На последнем дыхании», Франция); *актер* — Фредрик Марч («Пожнешь бурю», США); *актриса* — Жюльет Мейниель («Ярмарка», ФРГ); *особая премия* — «Любовные игры» (Франция, реж. Филипп де Брока).

1961

Золотой приз — «Ночь» (Италия — Франция, реж. Микеланджело Антониони); *режиссер* — Бернхард Викки («Чудо отца Малахиаса», ФРГ); *актер* — Питер Финч («Нет любви для Джонни», Великобритания); *актриса* — Анна Карина («Женщина есть женщина», Франция); *особые премии* — «Женщина есть женщина» (реж. Жан-Люк Годар), «Мабу» (Южная

Самое большое количество режиссеров в одном фильме – 16 («Тайны Рима», Италия, 1963).

Кинодеятель, исполнивший наибольшее число творческих функций во время съемок, – Чарлз Спенсер Чаплин: продюсер, режиссер, сценарист, композитор, монтажер, хореограф, художник по костюмам и главный исполнитель в фильме «Огни рампы» (США, 1952).

Самая большая копродукция – «Guelwaar» (1991, сенегальский реж. Усман Сембен, производство девяти африканских стран, а также Франции, Японии и Италии); далее следуют «Солдаты свободы» (1977, СССР – НРБ – ВНР – ГДР – ПНР – СРР – ЧССР) и «Вест-Индия» (1979, Мавритания – Франция – Сенегал – Тунис – Мали – Берег Слоновой Кости – Алжир).

Самый дорогой фильм немого кино – «Бен Гур» (США, 1925, реж. Фред Нибло), 3,9 миллиона долларов.

Самый дорогой фильм – «Терминатор-2: Судный день» (США, 1991, реж. Джеймс Кэмерон), бюджет – 104 миллиона долларов. *Правда, 44 миллиона, потраченные на «Клеопатру» в 1963 году, в перерасчете на курс доллара в 1993 году, могли составить около 200 миллионов; и только что вышедший на экраны США и мира «Водный мир» Кевина Рейнолдса тоже оценивается по затратам в 200 миллионов долларов, а финансовые потери наверняка будут самыми большими.*

Корея, реж. Дэ Джин-кан); *приз* — «Коллеги, прекратите шум» (Нидерланды, реж. Фонс Радемакерс).

1962

Золотой приз — «Такого рода любовь» (Великобритания, реж. Джон Шлезингер); *режиссер* — Франческо Рози («Сальваторе Джулиано», Италия); *актер* — Джеймс Стюарт («Мистер Хоббс берет отпуск», США); *актрисы* — Рита Гаи и Вивека Линдфорс («Нет выхода», Аргентина); *особая премия* — Джон Юн-Сун в фильме «До последнего дня» (Южная Корея).

1963

Золотой приз — «Повесть о жестокости бусидо» (Япония, реж. Тадаси Имаи) и «Дьявол» (Италия, реж. Джан Луиджи Полидоро); *режиссер* — Никос Кундурос («Молодые Афродиты», Греция); *актер* — Сидни Пуатье («Полевые лилии», США); *актриса* — Биби Андерсон («Любовница», Швеция); *особая премия* — «Сторож» (Великобритания, реж. Клайв Доннер).

1964

Золотой приз — «Засушливое лето» (Турция, реж. Исмаил Метин); *режиссер* — Сатьяджит Рей («Большой город», Индия); *актер* — Род Стайгер («Ростовщик», США); *актриса* — Сатико Хидари («Японское насекомое» и «Она и он», Япония); *особая премия* — «Ружья» (Бразилия, реж. Руй Герра).

1965

Золотой приз — «Альфавиль» (Франция, реж. Жан-Люк Годар); *особые премии* — «Счастье» (Франция, реж. Аньес Варда), «Отвращение» (Великобритания, реж. Роман Полянский); *режиссер* — Сатьяджит Рей («Чарулота», Индия); *актер* — Ли Марвин («Кэт Бэллу», США); *актриса* — Мадхур Джаффрей («Шекспировец», Индия).

1966

Золотой приз — «Тупик» (Великобритания, реж. Роман Полянский); *режиссер* — Карлос Саура («Охота», Испания); *актер* — Жан-Пьер Лео («Мужское — женское», Франция — Швеция); *актриса* — Лола Олбрайт («Лорд любит утку», США); *особые премии* — «Охота на лисиц запрещена» (ФРГ, реж. Петер Шамони); *актер* — Ларс Пассгорд («Преследование», Швеция); *почетный приз за творчество* — Сатьяджит Рей («Герой»).

1967

Золотой приз — «Старт» (Бельгия, реж. Ежи Сколимовский); *режиссер* — Живойин Павлович («Пробуждение крыс», СФРЮ); *актер* — Мишель Симон («Старик и ребенок», Франция); *актриса* — Эдит Эванс («Сплетники», Великобритания); *особые премии* — «Коллекционерша» (Франция, реж. Эрик Ромер); сценарист Михаэль Ленц («Все годы опять», ФРГ).

В значительной степени кино - искусство натуралистическое, и некоторых режиссеров беспокоит, как бы актеры не разрушили иллюзию того, что на экране - живые люди. Лукино Висконти, один из пионеров итальянского неореализма, прославился стремлением снимать людей не просто с подходящей внешностью, но еще и начисто лишенных всякой профессиональной подготовки.
Распространился слух, что Висконти собирается ставить очередной фильм, и один деятельный безработный актер пробрался к нему в кабинет.
- Синьор Висконти, - начал он. - Насколько я понимаю, вы ищете непрофессионалов. Должен честно признаться, что я актер, но я почти никогда не получаю ролей, потому что просто не могу играть. Говорю я до смешного плохо, двигаюсь неуклюже, никогда не знаю, что делать с руками. Короче, там, где дело касается актерского мастерства, я - чистейший любитель. Так, может, я вам подойду?
Хорошенько посмотрев на собеседника, Висконти сказал:
- Отправляйтесь к моему ассистенту и скажите, пусть даст вам роль жуткого актера.

1968

Золотой приз — «Эне, бене, рес» (Швеция, реж. Ян Труэль); *особая премия жюри* — «Невинность без защиты» (СФРЮ, реж. Душан Макавеев); *режиссер* — Карлос Саура («Замороженная мятная лепешка», Испания); *актер* — Жан-Луи Трентиньян («Человек, который лжет», Франция — ЧССР); *актриса* — Стефан Одран («Лани», Франция); *особые призы* — «Как любовь» (Италия, реж. Энцо Мюдзии), «Признаки жизни» (ФРГ, реж. Вернер Херцог, дебют).

1969

Золотой приз — «Ранние заботы» (СФРЮ, реж. Желимир Жилник); *серебряные премии* — «Бразилия, год 2000» (Бразилия, реж. Валтер Лима-младший); «Сделано в Швеции» (Швеция, реж. Юхан Бергенстроле), «Я — слон, мадам» (ФРГ, реж. Петер Задек), «Приветствия» (США, реж. Брайан Де Пальма), «Тихое место в деревне» (Италия — Франция, реж. Элио Петри).

Самый кассовый фильм в североамериканском прокате – «Е.Т. Инопланетянин» (США, 1982, реж. Стивен Спилберг), прокатная плата – 228,6 млн., абсолютные кассовые сборы – 400 млн. *«Парк Юрского периода» так и не превзошел эти результаты, хотя в мировом прокате и этот новый кинохит Стивена Спилберга, и даже «Король Лев», мультфильм студии «Буэна Виста», собрали больше, покорив миллиардный рубеж; кроме того, если пересчитывать 79,4 млн., полученные фильмом «Унесенные ветром» (1939) в качестве прибыли от проката, по современному курсу доллара, рекорд давней картины Виктора Флеминга останется непревзойденным.*

Самый прибыльный фильм в мировом прокате – «Безумный Макс» (1979, Австралия, реж. Джордж Миллер), бюджет – 350 000 долларов, сборы в мировом прокате – 100 млн., коэффициент прибыли – 285. *В «Книге рекордов» упоминается фильм «Глубокая глотка» (США, 1972, реж. Жерар Дамиано), который стоил 25 000 долларов, а принес 4,6 млн.; однако в «Вэрайети» в списке рекордсменов североамериканского проката называется иная цифра – прокатная плата «Глубокой глотки» составила 20 млн., то есть лишь в США и Канаде ее прибыль превысила расходы в 800 раз (!).*

Самая большая массовка в кино – почти 300 тысяч человек в финальной сцене похорон в фильме «Ганди» (Великобритания –Индия, 1982, реж. Ричард Аттенборо), из них 200 тысяч бесплатных статистов и 94 560 контрактных исполнителей, этот кадр длится в фильме 125 секунд.

1970
Призы не присуждались.

1971
Золотой приз — «Сад Финци-Контини» (Италия — Западный Берлин, реж. Витторио Де Сика); *особая премия жюри* — «Декамерон» (Италия — Франция — Западный Берлин, реж. Пьер Паоло Пазолини); *актер* — Жан Габен («Кот», Франция — Италия); *актрисы* — Ширли Маклейн («Отчаявшиеся люди», США) и Симона Синьоре («Кот»); *особые призы* — сценарист Фрэнк Д. Гилрой («Отчаявшиеся люди»); оператор Рагнар Лассе-Хенриксен («Любовь — это война», Норвегия).

1972
Золотой приз — «Кентерберийские рассказы» (Италия — Франция, реж. Пьер Паоло Пазолини); *особая премия жюри* — «Больница» (США, реж. Артур Хиллер); *режиссер* — Жан-Пьер Блан («Старая дева», Франция); *специальный приз за творчество* — Питер Устинов («Хаммерсмит вышел на волю», США); *актер* — Альберто Сорди («Задержанный в ожидании суда», Италия); *актриса* — Элизабет Тейлор («Хаммерсмит вышел на волю»).

1973
Золотой приз — «Отдаленный гром» (Индия, реж. Сатьяджит Рей); *специальная премия* — «Нет дыма без огня» («Шантаж», Франция — Италия, реж. Андре Кайат); *серебряные призы* — «Семь сумасшедших» (Аргентина, реж. Леопольдо Торре Нильсон), «Высокий блондин в черном ботинке» (Франция, реж. Ив Робер), «Эксперты» (ФРГ, реж. Норберт Кюкельман), «Всякая нагота наказуема» (Бразилия, реж. Арналду Жабор), «14» (Великобритания, реж. Дэвид Хэммингс).

«Восхождение», реж. Лариса Шепитько

1974
Золотой приз — «Воспитание Дадди Кравитца» (Канада, реж. Тед Котчефф); *специальная премия* — «Часовщик из Сен-Поля» (Франция, реж. Бертран Тавернье); *призы* — «Восставшая Патагония» (Аргентина, реж. Эктор Оливера), «Именем народа» (ФРГ, реж. Оттокар Рунце), «Маленький Малколм» (Великобритания, реж. Стюарт Купер), «Натюрморт» (Иран, реж. Сохраб Шахид Салесс), «Хлеб и шоколад» (Италия, реж. Франко Брузати).

1975
Золотой приз — «Удочерение» («Дом на окраине», ВНР, реж. Марта Месарош); *специальные премии* — «Операция «Оверлорд» (Великобритания, реж. Стюарт Купер) и «Дюпон Лажуа» («Это случилось в праздник», Франция, реж. Ив Буассе); *режиссер* — Сергей Соловьев («Сто дней после детства», СССР); *актер* — Властимил Бродски («Якоб-лжец», ГДР — ЧССР); *актриса* — Кинюе Танака («Сандакан, дом 8», Япония); *приз за творчество* — Вуди Аллен («Любовь и смерть», США).

1976
Золотой приз — «Буффало Билл и индейцы, или Урок истории Сидящего Быка» (США, реж. Роберт Олтмен); *специальная премия* — «Каноа» (Мексика, реж. Фелипе Касальс); *режиссер* — Марио Моничелли («Дорогой Микеле», Италия); *актер* — Герхард Ольшевский («Потерянная жизнь», ФРГ); *актриса* — Ядвига Бараньска («Ночи и дни», ПНР); *призы* — «Установление личности» («Его настоящее имя», ВНР, реж. Ласло Лугошши, дебют), «Сад камней» (Иран, реж. Парвиз Кимиави).

1977
Золотой приз — «Восхождение» (СССР, реж. Лариса Шепитько); *специальная премия* — «Вероятно, дьявол» (Франция, реж. Робер Брессон); *режиссер* — Мануэль Гутьеррес Арагон («Черная стая», Испания); *актер* — Фернандо Фернан Гомес («Отшельник»,

---

Наибольшее число солдат-статистов – 187 тысяч человек в фильме «Кольберг» (Германия, 1943, реж. Фейт Харлан), среди других фильмов с крупными массовками – «Монстр Ванмагви» (Южная Корея, 1967, 157 тысяч человек), «Война и мир» (СССР, 1965–1967, 120 тысяч человек), «Илья Муромец» (СССР, 1956, 106 тысяч человек), «Тонко» (Япония, 1988, около 100 тысяч человек).

Самое большое число погибших во время съемок – 40 человек на съемках фильма «Меч султана Типу» (Индия, 1989).

Самое большое количество карликов в фильме – 116 в фильме «Волшебник из страны Оз» (США, 1939).

Самое большое количество живых существ в фильме – 22 миллиона пчел в фильме «Рой» (США, 1978, реж. Ирвин Аллен).

Самое большое количество различных животных в фильме – 8552 (в том числе 3000 овец, 2448 буйволов, 950 ослов, 800 лошадей, 512 обезьян, 17 коров, 15 слонов, 6 дикобразов, 4 страуса) в фильме «Вокруг света в 80 дней» (США, 1956, реж. Майкл Андерсон).

Самое большое количество лошадей в фильме – 11000 в «Илье Муромце» (СССР, 1956, реж. Александр Птушко), 8000 в «Войне и мире» (США – Италия, 1956, реж. Кинг Видор).

Испания); *актриса* — Лили Томлин («Позднее шоу», США); *призы* — «Каменщики» (Мексика, реж. Хорхе Фонс) и «Воспоминание о «Геркулесовых водах» («Воспоминание о курорте», ВНР, реж. Пал Шандор).

1978

Золотой приз — «Форели» (Испания, реж. Хосе Луис Гарсиа Санчес); *специальная премия* — «Падение» (Бразилия, реж. Руй Герра); *режиссер* — Георги Дюлгеров («Авантаж», НРБ); *актер* — Крейг Рассел («Возмутительно!», Канада); *актриса* — Джин Роулендс («Премьера», США); *призы* — Октавио Кортасар («Учитель», Куба, дебют), Ежи Кавалерович за творчество («Смерть президента», ПНР).

1979

Золотой приз — «Давид» (ФРГ, реж. Петер Лиленталь); *специальная премия* — «Александрия... почему?» (Египет — Алжир, реж. Юсеф Шахин); *режиссер* — Астрид Хеннинг-Енсен («Зимний ребенок», Дания); *актер* — Микеле Плачидо («Эрнесто», Италия); *актриса* — Ханна Шигулла («Замужество Марии Браун», ФРГ); *призы* — съемочная группа фильма «Замужество Марии Браун» (реж. Райнер Вернер Фасбиндер); *оператор* — Стен Хольмберг («Кайзер», Швеция); *художник* — Хеннинг фон Гирке («Носферату — призрак ночи», ФРГ — Франция).

1980

Золотой приз — «В глубине страны» (США, реж. Ричард Пирс) и «Палермо, или Вольфсбург» (ФРГ, реж. Вернер Шретер); *специальная премия* — «Прошу убежища» («Пипикакадодо», Италия — Франция — Таити, реж. Марко Феррери); *режиссер* — Иштван Сабо, «Доверие» («Доверие обязывает», ВНР); *актер* — Анджей Северин («Дирижер», ПНР); *актриса* — Ренате Кресснер («Соло Санни», ГДР); *юбилейный приз 30-го фестиваля* — сценарист и актер Этол Фугард («Августовские ноготки», США).

1981

Золотой приз — «Быстрей! Быстрей!» (Испания, реж. Карлос Саура); *специальная премия* — «Анатомия голода» (Индия, реж. Мринал Сен); *актеры* — Джек Леммон («Чествование», США) и Анатолий Солоницын («Двадцать шесть дней из жизни Достоевского», СССР); *актриса* — Барбара Грабовска («Лихорадка», ПНР); *приз за сценарий и работу с актерами* — Маркус Имхоф («Лодка полна», Швейцария).

В некоторых сценах «Копей царя Соломона» (1950), которые снимала «МГМ», требовалось участие первобытных племен. Кинематографисты приехали в Конго, в самое сердце африканских джунглей, и с ужасом увидели, что «первобытные» носят теннисные туфли и майки. Хуже того, они аккуратно причесывали волосы. В конце концов «МГМ» решила проблему следующим образом: из Калвер-сити прислали двести африканских париков, которые и согласились надеть местные жители.

Знаменитое высказывание Альфреда Хичкока «Актеры - это скот» вызвало волну протеста. Тогда мэтр сделал поправку:
- Меня неправильно процитировали. На самом деле я сказал: «С актерами надо обращаться, как со скотом».

Когда Спенсера Треси спросили, чего он ждет от сценария, он ответил:
- Выходных дней.

1982

Золотой приз — «Тоска Вероники Фосс» (ФРГ, реж. Райнер Вернер Фасбиндер); *специальная премия* — «Озноб» (ПНР, реж. Войцех Марчевский); *режиссер* — Марио Моничелли («Маркиз дель Грилло», Италия — Франция); *актеры* — Мишель Пикколи («Странное дело», Франция) и Стеллан Скарсгорд («Простодушный убийца», Швеция); *актриса* — Катрин Засс («Поручительство на год», ГДР); *приз за сценарий* — Золтан Фабри («Реквием», ВНР).

1983

Золотой приз — «Власть» (Великобритания, реж. Эдвард Беннет) и «Рой» (Испания, реж. Марио Камус); *специальная премия* — «Сезон в Хаккари» (Турция, реж. Эрден Кирал); *режиссер* — Эрик Ромер («Полина на пляже», Франция); *актер* — Брюс Дерн («Сезон чемпионата», США); *актриса* — Евгения Глушенко («Влюблен по собственному желанию», СССР); *приз* — режиссер и оператор Ксавьер Шварценбергер («Тихий океан», Австрия).

1984

Золотой приз — «Потоки любви» (США, реж. Джон Кассаветес); *специальная премия* — «Не будем больше говорить о моем прошлом» (Аргентина, реж. Эктор Оливера); *режиссер* — Этторе Скола («Бал», Франция — Италия — Алжир); *актер* — Альберт Финни («Костюмер», Великобритания); *актриса* — Инна Чурикова («Военно-полевой роман», СССР); приз актрисе и соавтору сценария Монике Витти («Флирт», Италия); *премии* — «Утром в Алабаме»

«Илья Муромец», реж. Александр Птушко

Самое большое число поцелуев в одном фильме – 127 («Дон Жуан», США, 1926, реж. Алан Кросленд, исполнители – Джон Бэрримор, Мэри Астор и Эстелл Тейлор).

Публикация и комментарий Сергея Кудрявцева

Продолжение см. на с. 156

(ФРГ, реж. Норберт Кюкельман), «Рембетико» (Греция, реж. Костас Феррис).

1985

Золотой приз — «Уэтерби» (Великобритания, реж. Дэвид Хейр) и «Женщина и чужой» (ГДР, реж. Райнер Зимон); *специальная премия* — «Лепестки, цветы, венки» (ВНР, реж. Ласло Лугошши); *приз за художественный вклад* — Толомуш Океев («Потомок Белого Барса», СССР); *режиссер* — Роберт Бентон («Место в сердце», США); *премия* — «Ронья, дочь разбойника» (Швеция, реж. Таге Даниельсон); *актер* — Фернандо Фернан Гомес («Стико», Испания); *актриса* — Джо Кеннеди («Не тот мир», Австралия).

1986

Золотой приз — «Штаммхайм» (ФРГ, реж. Райнхард Хауф); *премия* — «Месса окончена» (Италия, реж. Нанни Моретти); *режиссер* — Георгий Шенгелая («Путешествие молодого композитора», СССР); *актер* — Тунсел Куртиц («Улыбка агнца», Израиль); *актрисы* — Шарлотта Валандрэ («Красный поцелуй», Франция) и Марселия Карташо («Час звезды», Бразилия).

1987

Золотой приз и премия жюри — «Тема» (СССР, 1979, реж. Глеб Панфилов); *серебряный приз* — «Взвод» (США, реж. Оливер Стоун); *актер* — Джан Мария Волонте («Дело Моро», Италия); *актриса* — Анна Беатрис Ногейра («Вера», Бразилия); *премия Альфреда Бауэра (за открытие новых путей в киноискусстве)* — «Дурная кровь» (Франция, реж. Лео Каракс).

1988

Золотой приз — «Красный гаолян» (КНР, реж. Чжан Имоу); *специальная премия* — «Комиссар» (СССР, 1967, реж. Александр Аскольдов); *приз за художественный вклад* — Януш Заорский («Мать королей», ПНР, 1982); *режиссер* — Норман Джуисон («Очарованные луной», США); *премия* — «Внутренний долг» (Аргентина — Великобритания, реж. Мигель Перейра); *актеры* —Йорг Позе и Манфред Мекк («Раздели бремя ближнего», ГДР); *актриса* — Холли Хантер («Теленовости», США).

1989

Золотой приз — «Человек дождя» (США, реж. Бэрри Левинсон); *специальная золотая премия дирекции фестиваля* — Дастин Хофман («Человек дождя»); *режиссер* — Душан Ганак («Я люблю, ты любишь», ЧССР, 1980); *приз* — «Вечерние колокола» (КНР, реж. У Цзыню); *за сценарий и роль* — Эрик Богосян («Радиобеседы», США); *актер* — Джин Хэкмен («Миссисипи в огне», США); *актриса* — Изабель Аджани («Камилла Клодель», Франция); *премия А.Бауэра* — «Слуга» (СССР, реж. Вадим Абдрашитов).

1990

Золотой приз — «Жаворонки на нити» (ЧССР, 1970, реж. Иржи Менцель) и «Музыкальная шкатулка» (США, реж. Коста-Гаврас); *Золотая премия дирекции фестиваля* — «Рожденный 4 июля» (США, реж. Оливер Стоун); *специальный приз* — «Астенический синдром» (СССР, реж. Кира Муратова); *режиссер* — Михаэль Ферховен («Ужасная девчонка», ФРГ); *премии* — «Уход» (ГДР, реж. Хайнер Каров), «Черный снег» (КНР, реж. Се Фэй); *актерский дуэт* — Морган Фримен и Джессика Тэнди («Шофер мисс Дейзи», США); *актер* — Иэн Глен («Молчаливый крик», Великобритания); *приз А.Бауэра* — «Караул» (СССР, реж. Александр Рогожкин).

1991

Золотой приз — «Дом улыбок» (Италия, реж. Марко Феррери); *специальная премия за творчество* — Кевин Костнер («Танцы с волками», США); *специальные призы* — «Сатана» (СССР, реж. Виктор Аристов) и «Наказание» (Италия — Франция, реж. Марко Беллоккио); *режиссер* — Джонатан Демми («Молчание ягнят», США); *премия* — «Ультра» (Италия, реж. Рикки Тоньяцци); *актер* — Мейнард Эзиаши («Мистер Джонсон», Великобритания); *актриса* — Виктория Абриль («Любовники», Испания).

1992

Золотой приз — «Большой каньон» (США, реж. Лоренс Кэздан); *специальная премия* — «Милая Эмма, дорогая Бёбе» (Венгрия, реж. Иштван Сабо); *режиссер* — Ян Труэль («Капитан», Швеция); *приз за художественные достоинства* — «Бельтенеброс» (Испания, реж. Пилар Миро); *дебют* — «Граница» (Куба, реж. Рикардо Пинедо); *актер* — Армин Мюллер-Шталь («Утц», Великобритания — ФРГ — Италия); *актриса* — Мэгги Чэюн («Главная сцена», Гонконг — Тайвань); *премия А.Бауэра* — «Бесконечность» (Россия, реж. Марлен Хуциев).

1993

Золотой приз — «Свадебный банкет» (Тайвань — США, реж. Ан Ли) и «Женщины с озера Благоухающих душ» (КНР, реж. Се Фэй); *специальная премия* — «Аризонская мечта» (Франция — США, реж. Эмир Кустурица); *режиссер* — Эндрю Бёркин («Цементный сад» (Великобритания — ФРГ — Франция); *приз* — «Солнце неспящих» (Грузия, реж. Теймураз Баблуани); *актер* — Дензел Вашингтон («Малколм Х», США); *актриса* — Мишель Пфайфер («Поле любви», США).

1994

Золотой приз — «Во имя Отца» (Великобритания — Ирландия — США, реж. Джим Шеридан); *специальная премия за творчество* — Ален Рене («Курите/Не курите», Франция); *специальный приз* — «Клубника и шоколад» (Куба — Мексика — Испания, реж. Томас Гутьеррес Алеа и Хуан Карлос Табио); *режиссер* — Кшиштоф Кесьлёвский («Три цвета. Белый», Франция — Польша); *премия* — «Год Собаки» (Россия, реж. Семен Аранович); *актер* — Том Хэнкс («Филадельфия», США); *актриса* — Крисси Рок («Божья коровка, божья коровка», Великобритания).

1995

Золотой приз — «Приманка» (Франция, реж. Бертран Тавернье); *специальная премия* — «Дым» (США, реж. Уэйн Ван) и особо упомянут актер Харви Кайтел; *режиссер* — Ричард Линклейтер («Перед рассветом», США — Австрия); *приз* — «Пьеса для пассажира» (Россия, реж. Вадим Абдрашитов); *актер* — Пол Ньюмен («Дураков нет», США); *актриса* — Джозефин Сяо («Летний снег», Гонконг).

PARSPE

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ

TRANS' Поезд «Желание»

В самой идее кино всегда было нечто религиозное. Истории Десятой музы похожи на Ветхий Завет — они неизменно описывают период «от творения». Работы кинотеоретиков напоминают труды отцов церкви, биографии «звезд» — жития святых. Простодушные американцы наладили даже выпуск крохотных псалтырей-киноцитатников. Откроешь такой — и вспоминай на здоровье, что сказал Хамфри Богарт в финале «Касабланки». И какими словами Ретт Батлер объяснялся в любви Скарлетт О'Хара (при этом интересно, что «Унесенные ветром» в литературном оригинале Маргарет Митчелл в счет как бы не идут, поскольку принадлежат другой конфессии).

Едва ли несолидные братья Люмьер, расценившие свое техническое изобретение в русле позитивно-реалистических стремлений гуманного XIX столетия, догадывались, какого всесильного обманщика они подарили человечеству. Век машин, открытий и наивной веры в прогресс не нуждался в мистике. В XIX веке Шлиман раскопал мифическую Трою, Ренан объяснил историческое происхождение Иисуса, а Дарвин доказал родство человека и обезьяны. Кино — «движущаяся фотография» — призвано было запечатлеть мир без тайны, объективную реальность, исчерпанную собственной внешностью. Оно и не претендовало стать искусством — оно всего лишь объявляло истинным то, что и без того видно.

По слухам, в XIX веке в Англии работала особая лаборатория, в строжайших условиях повторяв-

Джеймс Дин в фильме «Бунтарь без причины» (реж. Николас Рей)

шая опыты средневековых алхимиков по добыче «философского камня» и превращению железа в золото. Эксперименты велись тщательно, но ни к чему не привели, потому что экспериментаторы сознательно отказывались от заклинаний и каббалистических отсылок. С кино произошло нечто похожее («Оно возвышает материю и показывает нам ее в глубокой духовности, в ее отношениях с духом, который ее породил», — напишет впоследствии Антонен Арто); будучи абсолютно нейтральным медиумом, оно особенно изощренно обнаружило невозможность жизни без коллективной каббалы, загадки и мистики.

С этой точки зрения, кино изобрели, конечно, не Люмьеры, его изобрел Жорж Мельес. Он показывал путешествие на Луну, завоевание Северного полюса, вращение Земли и чихающее Солнце. После того как на гаванском рейде взорвался американский крейсер «Мэн», он пригласил почтенную публику на морское дно — своими глазами полюбоваться на останки погибшего корабля, тщательно сымитированные в киноателье и снятые через стекло громадного аквариума. В этой невинной на первый взгляд подстановке сосредоточена сама сущность «седьмого искусства», медленно, но верно стирающего грани между реальностью и выдумкой. Злополучный «Мэн» погиб на самом деле, но его кинокопия была рукотворной — обман, повторим, невелик, от перестановки слагаемых сумма и впрямь не меняется. Стоит, однако, помнить, что слагаемые здесь — вымысел и жизнь.

После того как Мельес, приглашенный английским королевским двором запечатлеть на пленку коронацию Эдуарда VII, предпочел имитировать ее в собственной студии и показал зрителям за неделю до коронации настоящей, все окончательно стало на свои места. Это в свою очередь может быть легендой, одним из анекдотов, которыми так изобилует ранняя киноистория, но и легенды и анекдоты слишком похожи на правду. Хотя бы потому, что кино, нашедшее благодарного зрителя в жителях стремительно расширяющейся городской слободы, впервые поставило вопрос о неопосредованном подражании жизни экрану. По театральному преданию, некий зритель однажды во время спектакля убил сценического злодея и был похоронен с ним под камнем с надписью «Лучший зритель и лучший артист». Случай и впрямь заслуживает увековечивания — в театре такое случалось нечасто. Прочтя «Преступление и наказание», вряд ли кто-нибудь соберется пойти и убить богатую старушку — традиционные искусства с их апелляцией к абстрактному суждению не предусматривают моментальной реакции и немедленного жизнетворчества. Социология начала века зафиксировала массовый рост преступлений, совершенных по образу и подобию экранных. Поглядев «Зигомара» или «Жюдекса», криминалы шли «на дело» во всеоружии только что увиденного.

Оставим в стороне вопрос о том, почему экранное зло всегда привлекательнее добродетели. Родившись как «копия реальности», кино моментально превратилось в самостоятельную реальность, а потом и превзошло оригинал. Известно, что еще Люмьеры часто предпринимали рекламный трюк: посылали оператора с пустой камерой на парижские бульвары. Увидев направленный в свою сторону кинообъектив, гуляющая публика спешила в кинотеатры в надежде увидеть себя на экране. Этого не случалось, однако трюк срабатывал и в дальнейшем. Летописцы вестернов донесли до нас историю бандита Генри Старра, по выходе из тюрьмы узнавшего, что многие его бывшие подельники промышляют участием в киномассовках. Ревнивый налетчик основал собственную фирму, принялся снимать фильмы о своей жизни, но вскоре расплевался с партнерами, вернулся к старому ремеслу и был убит во время банковского налета. Годы спустя Серджо Леоне встретился с автором документальной повести, по мотивам которой собирался ставить «Однажды в Америке». Во время встречи режиссер спросил: «Что побудило вас написать эту автобиографическую книгу?» «Только одно, — ответил бывший гангстер. — Желание стереть сусальную позолоту, которой Голливуд замарал нашу суровую профессию». «После этого, — подытожил Леоне, — мне стало наконец-то ясно, почему вся книга буквально соткана из штампов американского гангстерского кино».

В промежутке между этими событиями лежит целая история. Самоубийства поклонниц на могиле Рудольфа Валентино, фан-клубы Джеймса Дина и спичка в зубах, которую до сих пор грызут постаревшие советские шестидесятники, посмотревшие «Пепел и алмаз». Трагедия американских текстильщиков, потерявших сбыт мужского нательного белья после того, как Кларк Гейбл продемонстрировал отсутствие майки под рубашкой, и их триумф после того, как Марлон Брандо появился в «Трамвае «Желание» в разодранной майке. Удар по квалификации американских парикмахеров, в течение пятнадцати лет звездной карьеры Дины Дурбин причесывавших женщин от шестнадцати до

CHEAT *(ОБМАН) – «нечестное», но полезное изменение положения актеров или реквизита относительно фона при смене углов съемки. Например, в каком-то кадре присутствуют вместе двое актеров. Теперь режиссеру нужен более крупный план под новым углом, когда в камеру смотрит лишь один актер. Для достижения желаемого эффекта – концентрации внимания на актере, повернутом лицом к камере, – режиссер изменяет расположение актеров по сравнению с предыдущим кадром. Второй актер «обманом» исчезает с экрана, что, как надеется режиссер, останется совсем или почти не замечено зрителями.*

CLAPSTICKS *(ХЛОПУШКА) – две дощечки, прикрепленные к грифельной доске, которыми при съемке сцен со звуком хлопают одна о другую перед или после каждого дубля, когда звукозаписывающая аппаратура и кинокамера уже достигли синхронизированной скорости. Позже громкий хлопок позволит монтажеру провести синхронизацию звука и изображения. На смену хлопушкам ныне пришли электронные системы синхронизации.*

CLIFF-HANGER *(ДОСЛОВНО «ПОВИСШИЙ НА СКАЛЕ») – 1. Приключенческий фильм из нескольких серий, каждая из которых заканчивается в напряженный момент, чтобы заставить зрителя ждать*

Рудольф Валентино в фильме «Сын шейха», реж. Джордж Фитцморис

«Rocky Horror Picture Show», реж. Джим Шармен

шестидесяти в стиле «а ля Дурбин», и восстание неосторожно посмотревших «Броненосец «Потемкин» матросов голландского крейсера «Семь провинций». Ночные беседы «вождя народов» со своим экранным двойником Геловани; беседы, в ходе которых «лучший друг советских кинематографистов» поучал своего альтер эго, как должен вести себя на экране товарищ Сталин, и авторитетное заключение американских социопсихологов, согласно которому во времена своего президентства Рональд Рейган доигрывал некогда недоставшиеся ему роли. Настырный маньяк, преследовавший Джоди Фостер по следам Роберта Де Ниро в «Таксисте», и безымянный французский инженер, семнадцать раз посмотревший «Рэмбо-2» и сгинувший в джунглях Индокитая по следам полюбившегося героя. Красноармейский взвод, залегший под огнем врага в ожидании, когда наши танки перепрыгнут овраг или мост, как в «Парне из нашего города», и гонконгские тинэйджеры, несмотря на жару поголовно переодевшиеся в длинные черные плащи после того, как в таком плаще появился на экране их кумир Чоу Юнг Фат...

На этом фоне категория культового фильма, которому, собственно говоря, посвящена эта статья, выглядит известного рода сектантством. Хотя бы потому, что если попытаться вывести общее определение «культа», в него попадут фильмы, так или иначе предлагающие «отдельно» стиль жизни, модель поведения и набор установок.

Почти в каждой западной видеотеке есть специальная полка «cult movies» — культового кино. На наш слух это ассоциируется с известным периодом советской истории и взывает главным образом к негативному опыту поколений. А на Западе — вводит завершающую координату в бытование фильма, перепрыгнувшего с целлулоидного оригинала в пластмассовый гробик видеокассеты и доступного таким образом индивидуальному потреблению.

Культ, впрочем, редко бывает достоянием одиночек. Он требует демиурга, жречества и паствы. Прежде чем успокоиться в тесноте кассеты и компакта, фильм жил в просторах коллективной зрительской души, в почти храмовой темноте кинозала. Фильм учил жизни и в конце концов был более реален, чем сама реальность. Культовый фильм предусматривает, выражаясь раннеперестроечным новоязом, «неформальное объединение по интересам», коллективное поклонение и, как это почти всегда происходит в субкультурной среде, — альтернативу принятому стилю, поведению и установкам.

Именно поэтому понятие «кинокульт» растяжимо во времени. К нему вполне можно отнести фильмы того же Мельеса, боготворимого французскими сюрреалистами, или комедии братьев Маркс, возведенных в культ европейскими интеллектуалами 30-х. По-настоящему культовое кино сложилось все-таки в 50-е годы, в смутные времена новейшей истории, когда субкультурная групповщина обрела характер общественной фронды и выраженного противостояния истеблишменту. Культовый фильм как бы прорывается сквозь экранное полотно — не случайно эталонным «калт муви» до сих пор считается «Rocky Horror Picture Show» — постхипповская фантазия англичанина Джима Шармена, сделанная в 1975 году с явным учетом находок «открытого» театра и хэппенинга. Парочка стандартных обывателей попадает в таинственный дом, полный обитателей трансильванских легенд, макабрических шоуменов и роковых транссексуалов. Полуторачасовой опыт музыкально-абсурдистского общения навязывается и зрителям. И по сей день «Рокки Хор-

следующей. 2. Напряженный момент в конце части, когда герой или героиня оказываются в критическом положении; по аналогии с этим — любая напряженная ситуация, исход которой неясен.

***COLORIZATION** (РАСКРАШИВАНИЕ) — компьютеризированный процесс преобразования черно-белых фильмов в цветные для показа по телевидению. Распространившаяся во второй половине 80-х годов практика, затронувшая многие классические фильмы Голливуда 30–40-х годов, встретила яростный протест со стороны кинематографистов, которые сочли ее вульгарным посягательством на творческие права художников. Хотя раскрашивание еще практикуется, его распространение затормозилось из-за подобных протестов, а также технического несовершенства и высокой стоимости.*

***COMMISSARY** (ДОСЛОВНО «КОММИССАРИАТ») — студийный ресторан или кафетерий.*

***CONTINUITY** (ЕДИНСТВО) — бесперебойное следование связанных между собой кадров и сцен, необходимое для логичного развития темы или сюжета в фильме. Поскольку при съемках последовательность сцен нередко нарушается, необходимо следить за тем, чтобы не было провалов в действии, диалоге или не*

рор...» остается главным событием любого студенческого Хэллоуина — веселого карнавала нечисти. Зрители хором скандируют реплики из фильма, раскрашенные черти отплясывают с публикой, попутно обливая ее водой и обсыпая пудрой. Парики и аксессуары к просмотру, а также видеокассеты с записью шоу можно купить в любой маскарадной лавке.

Эволюция «Рокки Хоррор...» от содержательного беспредела времен «цветочной революции» к атрибуту массового гуляния объясняет многое. Культовый фильм не останавливается во времени. Он живет в меняющемся культурном контексте и, в свою очередь, меняется вместе с культурой, ее приоритетами и ценностями. И наоборот — каждая культурная среда реанимирует прошлое, классическое или маргинальное кино, отыскивая в нем руководство к сегодняшнему действию. В первом случае на ум приходит легендарный «Беспечный ездок», за копейки снятый приятелями-тусовщиками Деннисом Хоппером и Питером Фондой и в преддверии романтической утопии 1968 года «объехавший» весь мир. Психоделическое road-myvie воспитало целое поколение, однако через генерацию вернулось уже в совершенно ином качестве. В тотально политкорректной современной ситуации Деннис Хоппер, навсегда обреченный галлюциногенным дионисиям своего экранного имиджа, прочно утвердился в образе всеамериканского злодея. После того как Дэвид Линч пригласил его на роль беспросветного мерзавца в «Синем бархате», Хоппер нашел свою нишу: ублюдки, маньяки, насильники и убийцы в его исполнении появляются чуть ли не в каждом втором американском фильме — от «Скорости» до «Водного мира».

С другой стороны, прочное место в ряду «калт классики» заняли фильмы Тода Броунинга — одного из самых странных режиссеров Голливуда 30-х годов. И непонятно, откуда что взялось. То ли броунинговский «Дракула» со знаменитым Белой Лугоши предвосхитил культовую репутацию «Уродов». То ли «Уроды» с участием целой труппы лилипутов, дебилов и человеческих обрубков осенили славу аристократа-убийцы. Зато очевидно, что немеркнущий культ «Головы-ластика» Дэвида Линча перекликается с броунинговской апологией уродства.

Культ творится из мифа и возвращается в миф. Сейчас уже очевидно, что ни знаменитый «Дикарь» с Марлоном Брандо в кожанке отвязного рокера, ни «Бунтарь без причины» с падшим ангелом Джеймсом Дином не были тем отчаянным вызовом системе, который спровоцировали в реальности. Скорее наоборот — на сегодняшний взгляд они больше напоминают истории воспитания чувств подрастающего поколения и больше зовут к социальному миру, чем к непримиримому конфликту поколений. Сегодня едва ли удастся возвести в культ «2001: Космическую одиссею» Стэнли Кубрика лишь на том основании, что ее футурологические интерьеры и танцевальные движения камеры ассоциировались с видениями психоделического «прихода». И режиссер Илай Кросс из культового даже у нас «Трюкача» Ричарда Раша едва ли поразит кого-нибудь своим эстетизированным цинизмом.

Европа всегда творила культ из американского «экшн». И сегодня в фаворе людоедский юмор Квентина Тарантино или фильмы певца ночного безумия Абеля Феррары. Что же касается Америки — бесспорной колыбели культового кино, — ее авторитеты на глазах глупеют. Повышается спрос на «би-традиции», из запасников извлекаются неведомые шедевры анонимного кича. С легкой руки того же Тарантино в звуковой ряд все чаще врывается дребезжащий звук второсортных поп-шлягеров, а в изображение — брутальная стилистика поточных гонконгских боевиков. Едва закончив «Эда Вуда» — кинобиографию «самого плохого режиссера всех времен и народов», Тим Бёртон тут же приступил к съемкам фильма в эстетике своего героя. Популярный телеканал Comedy Central ежевечерне транслирует программу MST-3000, где специально подсаженные в кадр персонажи тупо комментируют копеечные «фантазии» и псевдоисторические суперколоссы 50—60-х. В моде по обе стороны океана гонконгское кино, рожденное на перекрестке культур и обращающееся с чужими традициями так же легко, как его герои обходятся со своим многозарядным арсеналом. И непонятно, чего здесь больше — умиления Запада перед Диким Востоком или обратной колонизации Востоком одряхлевшего Запада.

По культовым фильмам вполне можно изучать послевоенную историю. И если так — в год своего столетия Десятая муза изрядно опростилась. Вместе с тем именно в понятии «кинокульта», а может быть, уже и только в нем, сохраняется слабеющая способность кино творить коллективную иллюзию.

НЕЯ ЗОРКАЯ

Советский кинотеатр, или Что там было на самом деле в прошлые годы

Сначала несколько названий, цифр и дат:

«Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика»	76 540,4	1967
«Они бродили по дорогам» («Дорога»)	4 133,0	1967
«Свадьба в Малиновке»	74 636,4	1967
«В огне брода нет»	7 694,0	1968
«Листопад»	3 790,6	1968
«Трембита»	51 217,9	1969
«Андрей Рублев» (1 серия)	2 987	1971
«Андрей Рублев» (2 серия)	2 980	1971
«Цвет граната»	1 068	1973
«Джентльмены удачи»	65 019	1972
«Жил певчий дрозд»	2 632	1972
«Афоня»	62 174	1975
«Не болит голова у дятла»	6 572	1975

И так далее[1].

Средний столбец — цифры «человекопосещений», то есть — попросту — количество проданных билетов на тот или иной фильм (см. название слева) по стране (СССР) в исчислении миллионов — так было принято тогда, а расчет шел по данным за какой-то срок демонстрации после выпуска фильма на экран: известно было, что контрольным сроком служат полгода. Справа — дата выпуска. Перед нами селекция, но она абсолютно представительна: пока система государственного производства и проката не затрещит, пропорция останется той же: свыше 40 миллионов зрителей (нижний рубеж всеобщего массового успеха в ту советскую пору) соберут «Всадник без головы», «Мачеха», «Трактир на Пятницкой», а не дотянут до 10 или даже 5 миллионов «В огне брода нет», «Живет такой парень», «Зеркало».

Из нашей краткой таблицы нормальному человеку ясно виден перепад между кассовыми боевиками и картинами, которыми восторгались кинокритики, кинематографисты, интеллигентные синефилы во всем мире и мы с тобою, дорогой читатель и подписчик «Искусства кино».

---

[1] Данные собраны и проверены старшим научным сотрудником Государственного института искусствознания Алексеем Ханютиным.

соответствия в деталях. Внешний вид исполнителей, костюмов, реквизита и декораций должен полностью сохраняться при смене кадров, чтобы возникала иллюзия последовательной съемки.

CONTINUITY GIRL *(CONTINUITY CLERK, SCRIPT GIRL, SCRIPT SUPERVISOR, SCRIPT CLERK) – член съемочной группы, обычно женщина, стоящая возле камеры, в обязанности которой входит следить за единством фильма. Она фиксирует детали каждого дубля, произнесенные реплики, описывает действия актеров, их позу, одежду, отмечает отступления от написанного сценария, напоминает режиссеру о направлении действия (слева направо или справа налево), указывает, какой номер писать на хлопушке в каждом кадре, фиксирует количество дублей и их продолжительность и т.д. Ее заметки ежедневно отпечатываются в виде протокола.*

CUE CARDS *(ШПАРГАЛКИ) – большие листы картона, на которых от руки печатными буквами пишется текст роли. Ассистент держит их возле камеры, чтобы помочь актеру, который не в состоянии запомнить свои реплики. Их еще называют «карточками для идиотов». Теперь вместо них часто используется телесуфлер – устройство, позволяющее достичь той же цели, но с большей точностью.*

Да, да! Предмет наших вдохновений, раздумий, сладких слез восхищения, ночных споров в кухнях кооперативных квартир и в студенческих общежитиях, наши кумиры — они не смотрелись широкой публикой кинотеатров, «горели», шли в пустых залах. Впервые можно сказать об этом открыто и в полный голос, не боясь наскоков ни «справа», ни «слева», можно, потому что новое время — увы! — расставило все по своим местам и показало, что нас возвышавший обман вовсе не дороже тьмы низких истин, что за обман пришлось потом слишком дорого платить.

Потому что такое положение *нормально*. Во всем мире. От Сингапура до Аляски. Ни великие шедевры итальянского неореализма, ни Феллини, ни Бергман у себя на родине и за границей массового успеха не имели. Рейтинг зрителей и рейтинг критиков, публикуемые во французских, английских, любых киножурналах, никогда (за редкими исключениями) не сходились ни в одном названии. Ибо лидер кассы и творческое открытие — противоположности по определению. Совпадения редки, всякий раз особы, счастливы, непредвиденны — о них тоже пойдет речь дальше. Но законы, общие для всего мирового кино и обнаружившие себя рано, как только из тотального кинематографа-аттракциона выделился кинематограф-художество, кинематограф-поэт и искатель, законы известные, изученные не работали у нас. Мы же социалистические, не как все!

Не было в советском кинематографе сферы более закрытой, замороченной, опутанной ложью, липой, иллюзиями, слепотой, глупостью, сферы более бдительно охраняемой и подцензурной, чем прокат, чем взаимоотношения кино и советского зрителя в кинотеатрах. Поверьте современнице, ей-Богу! Легче было пробить фразу, что Тарковский, дескать, хороший режиссер и патриот, легче было историку кино доказывать, что «фэксы» не формалисты, чем заикнуться, что зритель любит фильмы развлекательные, например индийские. Вы сразу попадали под всеобщее подозрение и перекрестный огонь. Для начальства вы становились пропагандистом безыдейности, для элиты — агентом пошлости, подхалимом и врагом творческих исканий: еще бы, про «Сангам», про «маскульт» пишете да еще уверяете, что это народу нравится, значит, вы против Хуциева и Киры Муратовой. Такова была логика оценочной критики, не владеющей инструментом анализа, отождествляющей взгляд на явление с похвалой или хулой. Про картины «зрительские», «кассовые», «коммерческие» прилично было писать только фельетоны. Их и писали — хлестко, лихо, талантливо, не стесняясь в выражениях. Дописались. Сегодня расхлебываем, не расхлебаем...

Драма уходит в далекие годы. «Новый зритель», «пролетарский зритель», «рабочий зритель», «передовой советский зритель» — этот неведомый икс был сначала фигурой великой утопии, вымечтанной еще народолюбцами XIX века и оголтелой предреволюционной антибуржуазностью. «Кино болен... Капитализм засыпал ему глаза золотом...», «Когда массы овладеют кино» — полны уверенности, что вот-вот, как только вышвырнут из «камышей кинематографии» «жабу-торгаша» (выражение Л.Н.Толстого), наступит расцвет наподобие античной трагедии, а творец и зритель сольются в экстазе вдохновенного взаимопонимания. Свершив свою «революцию духа» вместе с Октябрем, в это поверил и киноавангард, приписывая пустые залы на своих действительно великих новаторских картинах «пережиткам прошлого», «буржуазным пережиткам». Но пора распроститься с мифом о золотом веке 20-х годов и об энтузиазме пролетариата, якобы аплодирующего «Земле» или «Концу Санкт-Петербурга». Увы! Обман и длинная игра начались уже тогда: в кинотеатрах крутилось около 300 одних только американских фильмов, закупленных по дешевке, и множество европейских. Именно они-то и, главное, особенно горячо любимые отечественные боевики типа «Медвежьей свадьбы» или «Победы женщины» и привлекали зрителей. (Кстати, западный мир поражал прежде всего художественную элиту, а не рядовую массовую публику!) Новый «зритель-сотворец» все не вылупливался, он ходил в киношку, как раньше в балаган, ныне запрещенный по причине своей «пошлости», лузгал в зале семечки, гоготал над Поксоном, а из всех экранных красавиц несознательно пред-

почитал бедняжку Веру Холодную в ее старых фильмах. Социологические исследования кинопублики, ее реакций, вкуса, восприятия кинозрелища, начавшиеся замечательно интересно, были быстро свернуты: настолько реальный человек из кинозала не соответствовал идеальной модели. Великая утопия сменялась великой ложью. С трибун и со страниц газет заверяли в идейном росте и эстетическом совершенствовании пролетарских масс, на деле же кино для партии и правительства было «доходом номер два» вслед за водкой, о чем Сталин открыто сообщал в своих докладах. Но на «Звенигоре» и «Человеке с киноаппаратом» дохода не получишь!

В 30-е годы концентрация всего и вся в руках государства ликвидировала вольницу проката, советское кинопроизводство заняло экран. Однако, проливая ностальгические слезы над триумфом картин, «понятных академику и колхознику», умиляясь всенародной любви к «Семерым смелым» и «Подкидышу», необходимо учитывать: 1. Возможности выбора были резко сокращены, и предложение в ту пору действительно определяло спрос — люди смотрели то, что им давали. 2. Никакой корректной статистикой мы не располагаем, социологической службы уже не было, и чрезвычайно затруднена в наши дни даже проверка прокатного чапаевского мифа (колонны трудящихся под плакатами «Мы идем смотреть «Чапаева»): данные о сборах в газетах фантастически произвольны, в одной сообщено, что «за первый день фильм посмотрело 300 тысяч человек», в другой, рядом — 30, в третьей — миллион. Кстати, оттуда пошла полная безответственность в разговорах о массовом успехе: «потрясающем», «гигантском», «колоссальном» и т.п.

Где? Когда? При каких условиях образовался «огромный», «беспримерный» успех? Ведь это целая наука, а не пустые эпитеты! Общая численность населения, количество кинотеатров, репертуар, политические и социальные причины, общественная атмосфера и множество других факторов необходимо учитывать при оценке того или иного «успеха». Но при всех этих учетах общий закон един — *массовый успех есть* (в условиях нормального функционирования кинозре-

«Свадьба в Малиновке», реж. Андрей Тутышкин

лища со свободной продажей билетов за деньги, разумеется, а не при распределительной системе) *успех кассовый*, исчисляемый цифрами «человекопосещений» и только. *Массовый, кассовый, коммерческий успех суть синонимы,* все остальное лишь казуистика, профессиональная критическая и социологическая безграмотность, запутывающие дело. Но — и это важнейшее — речь идет только о массовом успехе и ни о чем другом. Не нужны здесь стандартные киноведческие доводы, что вот, дескать, прибежал зритель в кинотеатр, посмотрел картину, но понравилась она или нет? Может, он чертыхался и говорил: «Ну и дрянь!» Ошибочка, дорогие! Понравилась, очень понравилась! Любой квалифицированный социолог киноопроса объяснит вам, что успех лидеров, боевиков обеспечивается вторичными и более просмотрами. На этом ставим точку. Цифры сборов не находятся в зависимости от художественного качества (а если — да, то скорее в обратной зависимости), не имеют отношения к духовному воздействию, влиянию фильма на души людей. Все это — совершенно из другой оперы, по-другому оценивается, по-другому изучается. Не путать! Не смешивать! Иначе, исходя из нашей сопоставительной таблицы, пришлось бы считать, что «Свадьба в Малиновке» в 25 раз лучше «Андрея Рублева» и в 70 и более раз — фильма «Цвет граната».

CUTAWAY *(ПЕРЕБИВКА, ДОСЛОВНО «ВЫРЕЗКА») – план действия или предмета, связанного с основной сценой, но не являющегося ее непосредственной частью. Используется для того, чтобы временно отвлечь внимание от основного действия или как-то прокомментировать его. С технической точки зрения перебивки полезны при монтаже, когда необходимо замаскировать разрыв во времени или сгладить резкий монтажный переход. Режиссеры следят, чтобы операторы при всякой возможности снимали перебивки, давая таким образом монтажеру необходимый для работы материал. Примером могут послужить кадры реакции зрителей на спортивном соревновании, лицо прохожего, часы, показывающие, сколько времени прошло. Иногда перебивки используют как символические комментарии (план океанских волн после бурной любовной сцены) или для достижения юмористического эффекта (кто-то делает что-то смешное, а тем временем основное действие продолжает развиваться).*

CUTTING ON ACTION *– монтажный переход во время действия. Монтажеры давно обратили внимание, что изменение физических характеристик сцены в результате смены кадров меньше заметно для зрителя, когда его внимание отвлечено действием на экране, чем во время статической паузы. Для этого завер-*

Возвращаясь же к советским 30-м годам и констатируя сталинизацию кинематографической жизни, отделение с помощью «железного занавеса» от мирового кино, заметим в целях справедливости, что и при Шумяцком тоже шла закупка, причем преимущественно шедевров: Чаплин, Форд, Клер. А как забудешь благословенные дни, когда в советских кинотеатрах крутились «Касабланка» и «Лицо со шрамом», «Мост Ватерлоо» и «Дама с камелиями», не говоря уж о фаворите всех широт незабвенном «Тарзане»! Нет, нельзя было бы сказать, что советский зритель был полностью изолирован и не имел зрительской школы, был начисто лишен возможности найти фильм себе по вкусу.

Поэтому уже в начале 60-х, когда репертуар после «малокартинья» приобретал разнообразие, разрыв между предпочтениями публики и рекомендациями критики оказался непреодолимым. Фельетон сыграл здесь свою роль, и публика критику ненавидела. Возмущенные письма в редакции газет и журналов шли потоком. Помнится, как одному бравому фельетонисту (это был мой брат А.Зоркий), разделавшему фильм-фаворит (это был «Каждый вечер в одиннадцать» С.Самсонова), группа зрителей прислала в конверте один рубль: видимо, ему есть нечего, если ругает такие прекрасные картины.

Надо бы задуматься, осмотреться, понаблюдать, что же там, в кинотеатрах, происходит. Но нет. В кинотеатры кинематографисты захаживали редко, смотрели отборные программы Дома кино, а о зрителях судили уверенно и несколько сентиментально по умным письмам синефилов-клубников или по аудитории творческих встреч и кинолекториев, то есть аудитории особой, подготовленной, горячей, но составляющей малый процент от общей численности кинозрителей и населения страны.

Даже казус «Есении» в 1975 году никого не взволновал. А надо бы! Выходит на экраны некий безвестный мексиканский фильм и без всякой рекламы собирает 92 миллиона зрителей! 92 — ведь это рекорд! Такой цифры советский прокат не знал ни до, ни после — заинтересуйся! Высшее начальство и лично Ф.Т.Ермаш говорят об этом сдавленным голосом, сетуют на плохую пропаганду советского кино. Из прессы цифры сборов убирает цензура — все лицензионные нормы перечеркнуты, как бы международного скандала не было, не подала бы иск киностудия... Кто же это — «Метро-Голдвин-Майер»? Что за супер-колосс? Звездное ревю? Влекущий запретный плод секса и эротики?

Нет. Наивный сюжет-архетип «подкинутые дети» о девочке из богатой семьи, выросшей в таборе среди цыган и в итоге двухсерийных приключений обретшей родную мать, жениха, имя и состояние. Перипетии стары, как мир. Ряженые статисты-разбойники в театральном лесу из вампуки. Артисты, которых тоже ни до, ни после никто не знал и не узнает, героиня — Эсме-

ральда для бедных в исполнении какой-то мексиканской Джины Лоллобриджиды для самых бедных. Фирма и продюсер такого реноме, рядом с которым до поры неведомый Валентин Пимштейн просто Карло Понти.

И вот эту-то кустарную, трогательно жалкую, чистую в своей наивной рыночности поделку выбрал из всего мирового репертуара великий советский народ. Я смотрела «Есению» в переполненном зале в Воронеже. Воскресная публика — в основном работяги, мужчины — сидела в глубоком молчании, расходясь, повторяла: «Молодцы мексиканцы...»

Разве не материал для анализа? Ведь если бы вовремя приметили этот интегральный, массовый успех, разобрались бы в нем, не удивлялись бы двадцать лет спустя обвалу всенародной любви к крошечной Веронике Кастро, не полагали бы, что все эти «Просто Марии», «Дикие Розы», «Кассандры», «Топазы» навязываются безоружной телепублике некими злодеями на те-

«Государственный преступник», реж. Николай Розанцев

леканалах, а понимали бы, что налицо сокровенное, выношенное, стойкое предпочтение и пристрастие зрителей, всей нашей популяции на всей нашей территории. И этот последний — географический или региональный — фактор тоже очень важен. Ведь в Европе «Есению» никто бы и не купил и не смотрел, как не покупали и бомбейскую продукцию типа «Зита и Гита», «Сангам» или «Цветок в пыли» — бестселлеры на всем пространстве от западных границ бывшего СССР и до Сахалина. Не кроются ли уже здесь секреты того, почему же в наши дни, в условиях свободного выбора и оперативной закупки не пользуются в России успехом, попросту говоря, проваливаются такие сенсационные лидеры западного проката, как «Список Шиндлера», почему слабо идет коммерчески ориентированная на массовый спрос, но доброкачественная коллекция фирмы «Гемини», почему вообще такая странная картина проката в целом? Прибавим сюда и абсолютный бестселлер в Америке, телесериал «Даллас», отнюдь не покоривший наш голубой экран.

Все дело в том, что картины круга «Есении», индийского «Бобби», египетской «Неизвестной женщины», а также — в первую очередь! -- лидеров собственного производства, вроде помещенных выше в списке боевиков «Свадьбы в Малиновке» и «Трембиты», — эти картины есть бесспорное и неопровержимое свидетельство *исходного*, изначального, если так можно выразиться,

базового массового вкуса отечественной киноаудитории. Вкуса на уровне «коллективного бессознательного», пользуясь формулой К.Г.Юнга. Это вкус неразвитый, инфантильный, провинциальный. Четче и вернее всего его свойства выявляются при обращении к подростковой аудитории (вот почему среди немногих трудов, посвященных интересующей нас проблеме, в первую очередь хочется назвать книги И.Левшиной «Любите ли вы кино?» и «Подросток», содержащие множество достоверных данных и суждений, ну и, конечно, яркие и меткие статьи М.Туровской, ее анализ притягательных для зрителя трафаретов, клише и красот кинематографа).

Подростковый и юношеский зрительский контингент способен представительствовать от киноаудитории в целом (за исключением небольшого процента иных демографических групп). Событийный фабульный ряд, завершенность сюжета, поляризация персонажей на «хороших» и «плохих», материал для смеха, приподнятость над действительностью — вот первейшие требования массового подросткового вкуса к зрелищу экрана.

Этот вкус и стоящая за ним эстетика, будем правдивы, принадлежат скорее третьему миру, нежели Западу, чьим законным детищем является кинематограф. В них, в этом вкусе и эстетике, представляющих собой константы, ясно просматривается традиция вкуса фольклорного, свойственной народному творчеству эстетической системы. А еще точнее — лубочного, то есть позднефольклорного, адаптированного в городе: лубочной картинки-литографии, ярмарки и балагана, дешевого чтива на рубеже двух последних столетий, этих копеечных массовых «выпусков» и «серий» наподобие знаменитого Ната Пинкертона или «Битвы русских с кабардинцами». Зафиксировав, что видим в этом вкус-исток, продолжим наблюдение за недавним прошлым.

В конце «застоя» и начале «перестройки», когда падение посещаемости и зрительского интереса к кино были осознаны как факт и как динамическая тенденция и не помогали трогательные попытки насытить буфеты и фойе дефицитными бутербродами и пирожными, кинокритика увлеклась наконец так называемым «жанровым кино», увидев именно в жанре панацею от пустеющих залов-ангаров (во всем мире-то ангары были уже снесены, а кинотеатры перестроены на систему микрозалов с параллельной демонстрацией нескольких фильмов для выбора). Действительно, массовый вкус не приемлет жанровой неопределенности, тяготеет к твердым структурам, надежным стереотипам. Комедия — так хохотать весь сеанс, «переживательный фильм» (мелодрама) — поплакать вволю, но в счастливом конце утереть слезы. А лучше всего — так вперемешку, чтобы сюжет был волнующий и завлекательный, но время от времени, местами, наступала разрядка и снова можно было бы посмеяться от души — древнейший театральный принцип интермедии, действующий и в народных драмах-играх, как «Царь Максимилиан» и «Лодка», и у Шекспира. Смеховая реакция — самая безотказная, наипервейшая в массовом восприятии зрелища, но есть и другие: «жалость, страх и воображение», названные Пушкиным. В мировом кинорепертуаре 1950—1970-х годов (исключая Голливуд) преобладал фильм сбитого жанра, жизненно-натуралистический, это достижение XX века. Пересматривая репертуарные сводки и статистику сборов, замечаешь, что зритель тянулся и к классическим жанровым моделям, которых недоставало в советских кинотеатрах. Например, детектив. Правда, распространенное мнение о детективе как о ведущем жанре-фаворите ошибочно, он труден и требует определенной интеллектуальной работы, но все же у него в массовой аудитории немало завербованных. Они-то и обеспечили в 1964-м успех «Государственному преступнику». Из-за авторства Александра Галича, который вскоре стал абсолютно нон-грата, был объявлен «отщепенцем» и далее вынужден был уехать, фильм режиссера Н.Розанцева был изъят и из проката, и из любых каталогов, данных по нему не найти, но современники помнят, как люди на него бегали. Между тем это была ступенька вверх от рыночных и грубо примитивных шпионских сюжетов из «Библиотечки военных приключений» к схемам классического западного детектива Конан Дойла и Агаты Кристи. Поиск военного предателя, сменившего личину и затерявшегося среди

шенный фрагмент действия снимают в двух планах. Это дает монтажеру возможность оперировать двумя синхронизированными фрагментами. Чтобы технология оказалась эффективной, во втором кадре субъект должен занимать на экране примерно ту же позицию, что и в первом, но второй должен быть снят под другим углом.

DAY-FOR-NIGHT CINEMATOGRAPHY *(ДОСЛОВНО «СЪЕМКА, ВЫДАЮЩАЯ ДЕНЬ ЗА НОЧЬ») – процесс съемки «ночных» сцен днем обычно при помощи фильтров и недостаточной выдержки. Как правило, это делается с целью экономии (нет необходимости платить за сверхурочные) и ускорения процесса съемок.*

DIALOGUE DIRECTOR *(РЕЖИССЕР ДИАЛОГОВ) – человек, в обязанности которого входит обучать актеров правильно произносить реплики, а часто и правильно двигаться во время репетиций и съемок. Особенным спросом такая специальность пользовалась в Голливуде на ранних этапах появления звука, когда у ветеранов немого кино еще не накопилось опыта работы с диалогами. Тогда начался исход с Бродвея в Голливуд режиссеров, умевших работать с актерами, но не знакомых с техникой кино. Таковы были первые шаги многих нынешних режиссеров Голливуда, включая Джорджа Кьюкора, который в свое время был ре-*

честных советских граждан, велся, как ему полагается, от одной версии к другой и сопровождался, что всегда украшает, историей некоей потерянной дочери. Изюминка же, а для того времени и едва ли не смелость, заключалась в том, что фигуры подозрительные, чуть ли не пьяницы и спекулянты оказывались невинными, а государственного преступника разоблачали в идеальном положительном советском герое-летчике, да к тому же в портрете народного любимца Сергея Лукьянова, незабываемого Ворона из «Кубанских казаков». Вообще-то массовый вкус таких инверсий не любит, персонаж и артист привычно идентифицируются. Но здесь — приняли, что свидетельствует о неоднородности даже на самом низовом уровне. Среди таких «инцидентов», выпирающих из общей картины массовых предпочтений, и успех экранизации гоголевского «Вия», обеспеченный, однако, не пиететом к классике, а тем, что фильм с его эффектным муляжом чудовища послужил в конце 60-х своего рода «пред-хоррором» — как мы убедимся в последующие годы, этот жанр, так же из круга инфантильных привязанностей (дети ведь обожают «страшилки», «страшистики»!), имел большие прокатные шансы. Однако сам по себе жанр и «чистый жанр» вовсе не гарантия успеха: комедия Тати, Эссекса, скажем честно, Чаплина тоже — не из нашей темы, а мелодрамы (по темпераменту и структуре) «Невинный» Висконти или «Последнее танго в Париже» Бертолуччи никогда не дотянутся до советских лидеров, фильмов «Неподсуден» или «Мачеха». Для полного зрительского кайфа в нашем обширном ареале необходим еще именно фермент *лубочности*: предельной простоты, чтобы не сказать элементарности, легкой узнаваемости образов-архетипов, традиционности, уходящей в глубь десятилетий, а то и веков. Ведь это публика старого доброго балагана передала потомкам свои обычаи и чаяния: и ожидание «потехи», и порыв унестись в *иную*, красивую и веселую жизнь, посмеяться и поплакать. Идут в кино, хорошо зная, на что идут, хотят снова получить любимую карамельку, но — в новой оберточке. Яркость обертки — непременное условие.

Возьмем фаворитов смеха и лиризма из 60-х — «Свадьбу в Малиновке» и «Трембиту». В ори-

«Джентльмены удачи», реж. Александр Серый

жиссером диалогов на съемках фильма «На западном фронте без перемен» (1930) режиссера Льюиса Майлстоуна. Сегодня редко прибегают к услугам режиссеров диалогов.

***DIRECT CUT** (ПРЯМОЙ МОНТАЖНЫЙ ПЕРЕХОД) – то же самое, что и простой монтажный переход, единственное различие заключается в том, что этот термин акцентирует внимание на том, что предпочтение отдается именно этому виду связки, а не, скажем, наплыву.*

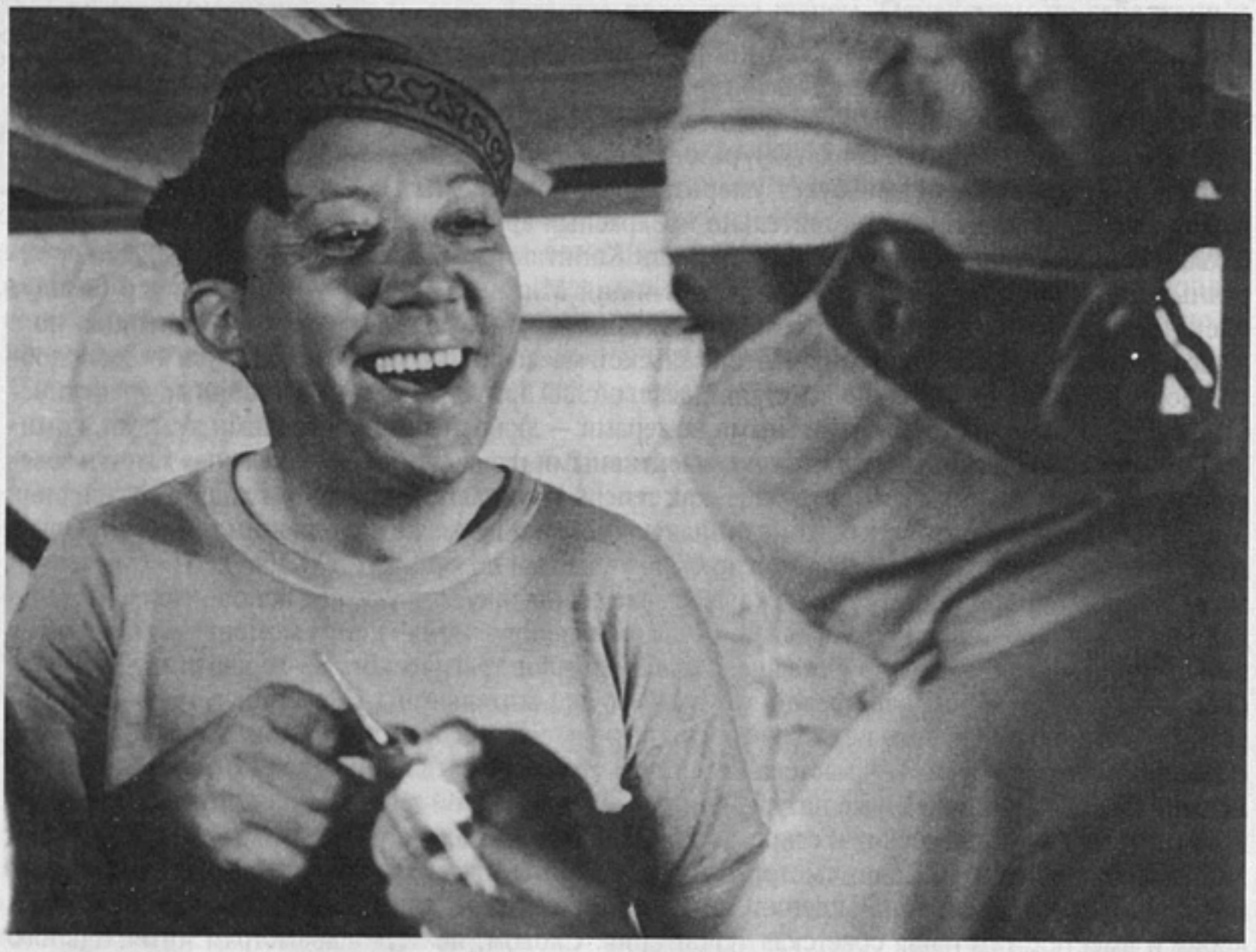
***DOLLY** – операторская тележка для съемки с движения. Тележки различаются размерами, возможностями и сложностью конструкции, иногда движутся по рельсам. Их устойчивость гарантирует плавное и точное движение камеры. Тележкой обычно управляет кто-то еще, помимо второго оператора, чтобы дать тому возможность заниматься другими аспектами своей работы – панорамированием, наклоном камеры, заботой о получении нужного изображения. Тележка может быть снабжена «журавлем» с установленной на его конце камерой. Это позволяет поднимать, опускать и поворачивать камеру под разными углами. Самая сложная тележка называется «крабом» (crab dolly). Ее колеса могут двигаться не только вперед и назад, но и вбок и вообще в любом направлении.*

гинале обе ленты — популярные советские оперетты со сценическим стажем, но нас сейчас не интересует ни сравнительный анализ театральной и экранной версий, ни генезис почтенного музыкально-театрального жанра. Потому что не от Оффенбаха и Легара, а от самых архаичных форм народного театра, чудодейственно обновленных и преображенных на кинематографической натуре, происходит их безотказное воздействие. Что есть сюжет «Свадьбы в Малиновке»? Да это история юной и прелестной влюбленной пары, которой мешает соединиться сватовство противного и нелюбимого, но богатого и влиятельного претендента, а также цепь препятствий и неблагоприятных обстоятельств, в данном случае гражданская война, когда село поминутно переходит из рук в руки — белые, красные, зеленые, — хотя политико-патриотический момент здесь последний по значению: красные победят, это и так ясно! Расстановка фигур стопроцентно традиционна: благородная старшая пара (родители Яринки: Назар — красный командир и Софья-солдатка), резонер-староста (старик Нечипор) и, конечно, целый букет уморительных комических персонажей в исполнении действительно прекрасных артистов: бахвал-жених Грициан (в истоке Кассандр или Капитан из балаганной арлекинады), его сподручные шуты при шуте, меж которыми блестящий Михаил Водяной — Попандопуло (амплуа смешного иноземца-жулика), а также обязательные глупые болтушки-тетки, сплетницы, но в душе неплохие, добрые: корифейкой этой сельской массовки работает бабка Гапуся — бесподобная Зоя Федорова. Построение действия идеально для зрителя-массы: разговорные драматические сцены перемежаются музыкальными номерами — любовными лирическими дуэтами, комическими интермедиями, частушками и коллективными плясками на фоне беленых хаток и зеленых палисадничков. А в «Трембите» еще, как теперь выражаются, круче: там лидирует, оттесняя бледноватых юных влюбленных, комедийная до гротеска Парася в исполнении той самой Ольги Аросевой, которую одновременно можно было увидеть и по «ящику» в «Кабачке «13 стульев», и хотя в массовом кино СССР персонаж и действие всегда превалируют над исполнителем (то есть даже не гениальная Фаина Раневская, а «Муля, не нервируй меня!»), этот момент еще прибавлял популярности безвестной и поражавшей интеллектуалов трагического 68-го картине Свердловской студии. Партнером перезрелой кокетки и обольстительницы Параси был традиционный шут в облике незадачливого искателя спрятанного клада, недорезанного помещичьего холуя со смешным именем «Сусик» — мастера Евгения Весника. И когда они вдвоем отплясывали свои канканы, вдруг даже исчезнув с натуры и оказавшись в уютной театральной комнатке-коробочке, какие бывают в индийских и египетских фильмах, кинозалы страны сотрясались от хохота и даже аплодисментов. Хорошо смотрелась в «Трембите» и декорация Закарпатья, гуцульские костюмы и тайна замка с привидениями — это был экзотический «кулер локаль», местный колорит и вместе с тем наша советская территория. Словом, по всем параметрам интегрального массового успеха и «Свадьба в Малиновке», и «Трембита» стали бестселлерами советского экрана прославленных 60-х заслуженно, законно. Здесь же секреты и музыкальных фильмов Индии. Таков наш кинематографический ареал.

Теперь, вспомнив эти достоверные страницы реальной истории кино, скажите: не опрометчиво ли было в бунте против Госкино СССР на поистине вдохновенном в его смелости, но не менее идеалистичном, нежели мечта авангарда о каком-то просвещенном новом зрителе, эпохальном V съезде кинематографистов подложить мину под систему государственного субсидирования? Не безумной ли самонадеянностью была пресловутая «модель» перехода студий на самоокупаемость, щедрую дань которой отдали лучшие умы эры гласности? Ах, позволю себе радость реванша, как рада я, автор этих строк, что ни на минуту не соблазнилась такими играми (эксперимент и назывался — «игры»...), хотя утописты на меня смотрели как на врага и ермашовского агента. Но разве мало нам твердили иностранцы, лучшие мастера мира, к нам приезжая: цените, держитесь крепко, вы в исключительном положении, за вас платит власть. «Они — мерзавцы, сволочи, давят нас цензурой, фильмы запрещают», — катили мы свое. А те: «Вы пло-

хих уберите, найдите хороших, вы не знаете, что такое деньги, продюсеры»... Так и шел диалог глухих.

В затаенной, скапливавшейся в душах жгучей ненависти к режиму, неопровержимо заслуженной им, но слепой и дикой, в захлестывающем счастье высвобождения забывалось, что при всех ужасах режима это государственная система СССР помогла создать великий советский кинематограф. И Андрей Тарковский вырос при ней, и «Рублев», и «Зеркало» были сняты на государственные деньги, и это ненавистные и одиозные для всех чиновники в Гнездниковском, что-то там калькулируя и мухлюя в своих кабинетах, сумели за счет этих «Трембит» и «Свадеб» субсидировать не только «Освобождение», но и «Восхождение», худо-бедно — взрастить плеяду мастеров мирового экстра-класса. Пусть не «взрастить», а не помешать ей взрасти, но, так или иначе, этот парадокс истории еще придется исследовать всерьез, перейдя от стадии разоблачения к стадии изучения.



«Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика», реж. Леонид Гайдай

Все, что выше было написано и упомянуто, касалось, повторю, лишь базового, исходного, на уровне коллективного бессознательного, всеобщего массового прокатного успеха. Но, к счастью, этим фундаментом, постаментом не исчерпывается репертуар советских кинотеатров, в том числе и корпус прокатных боевиков-бестселлеров. Общая панорама неоднородна, в ней есть кое-что на сегодняшний взгляд очень неприятное, но много и милого, славного. По мне, так во сто раз хуже бедняжки «Есении» российский цикл якобы бытовых и семейных картин, под рубрикой «совок» (как говорят сегодня) или «соцреализм» (как говорили раньше), рисующих современную жизнь советских людей с омерзительной вранливостью и конформистской тенденциозностью («Русское поле», «Бабье царство» и др.). Представительствовать от них хорошо может «Семья Ивановых» А.Салтыкова по сценарию Ю.Нагибина. Игра на фамилии героев, якобы первой по численности (хотя где-то писали, что Ивановы уже не первенствуют в русской демографии и ономастике). Игра на физиономистике главных героев, супругов Ивановых, в исполне-

нии Н.Мордюковой и Н.Рыбникова. Спекуляция на онкологическом диагнозе Марии, супруги, но она не умрет: Иванова не оставит мужа на этом свете одного. И вымышленный «прогрессивный» конфликт с неким интеллигентом-бездельником и генеральским сыночком, который, попав в семью Ивановых в качестве зятя, превращается в сталевара-ударника. 26 миллионов человекопосещений за 1975—1976 годы. Больше фильмы этого типа, как правило, не собирали, но вред своим обманом приносили; нет, это уже не наивный лубок, а пропаганда под маской простонародности.

Но зато цикл рекордсменов отечественного производства (всегда за 70 миллионов) — фильмы Леонида Гайдая, бездарно пропущенные критикой со смешками и снобистскими улыбочками. А признаемся, положа руку на сердце, разве не очаровывал нас веселый ритм дороги в «Кавказской пленнице» и круглолицые юные герои, такие искренние и чистые, и песенка про земную ось и медведей, и декоративный султан Этуш, и обожаемая народом тройка супостатов: Никулин, Вицин, Моргунов? Ну а «Бриллиантовая рука» — разве это не классика в чистом виде? И не на эзоповом ли языке читались тексты песенок, может, для того специально и не предназначенных, но звучавших странно, заманчиво: «Остров невезения в океане есть...», «А нам все равно» — это ли не гимн наш?

Только не дай Бог сейчас снова пуститься в киноведческо-народолюбскую липу: вот, дескать, когда сделано талантливо, тогда и народ понимает, тогда и успех! Нет, придется при такой логике признать, что Тарковский, Параджанов, Иоселиани и др. — не талантливы. Массовый зритель в таланте не разбирается и абсолютно не интересуется нашими категориями. Дело совсем в ином: в счастливых, радостных и редких совпадениях «экспертной» оценки предпочтений массового зрителя, что всякий раз имеет свое объяснение и основано часто на внешнем обманчивом сходстве или на некой ошибке, подмене. Так вихревой, раздольный «Табор уходит в небо» Эмиля Лотяну, вещь кинематографически бесспорно яркая и незаурядная (62 млн. в 1976 году) смотрелась как «цыганская» вообще, не отличаясь в обожании от лубочного «Цыгана» по роману А.Калинина, посредственно экранизированного и в кино, и на телевидении. Любопытная инверсия произошла с «Калиной красной» и с «Афоней» Г.Данелия, принятыми и публикой, и критикой, но абсолютно по-разному. Трагедия Егора Прокудина идет в кинотеатрах под несмолкаемый хохот, прерывающийся лишь в сцене смерти героя и вспыхивающий снова, когда мститель Петр на грузовике мчится за «Волгой» убийц. Грустная и тонкая история сантехника Афони тоже смотрится как комедия. И Егор, и Афоня только шуты, бедолаги, излюбленные персонажи балагана.

Но это не страшно. Фильм снимается не для одних экспертов, он открыт, и каждый волен брать из него свое. Ну что же, скажете, всем теперь без спасительного Госкино снимать русские «Есении» и «Бобби», отплясывать на новых «Свадьбах в Малиновках»? Нимало! В культурном кинематографе могут одновременно сосуществовать жандарм Бурвиля и интеллектуал Жан-Люка Годара. Конечно, многое мы проморгали. Упустили своего «клубника», синефила, «фана», которых в стране тоже пусть малые, но миллионы. Но все еще вернется. «Образуется», как говорил в «Анне Карениной» один мудрый слуга.

DOUBLE TAKE *(ДВОЙНАЯ РЕАКЦИЯ) – прием, при котором за слабой первоначальной реакцией актера через несколько секунд следует еще одна, более сильная. Обычно это делается для достижения комического эффекта, будто исполнитель не сразу понял мысль или ситуацию.*

DRIVE-IN *(ОТКРЫТЫЙ КИНОТЕАТР) – кинотеатр под открытым небом, куда зрители приезжают на машинах. Демонстрируемый на большом экране фильм смотрят прямо из машин. К каждой машине прикрепляют динамик, а в холодную погоду еще и печку. Со дня своего появления в 1933 году и до 50-х они пользовались в США, особенно в сельской местности, большой популярностью. В 1958 году по всей стране их насчитывалось 4 тысячи. Типичными посетителями были семьи с детьми, которые таким способом могли обходиться без няни и все вместе отправиться в кино подешевле (плата взимается с машины плюс чисто номинально с человека), и молодые пары, получавшие возможность одновременно посмотреть фильм и насладиться интимной обстановкой. В 60-е годы многие открытые кинотеатры сменили традиционный репертуар семейных картин на эротические фильмы. В некоторых местах это вызвало возмущенный протест, причем недовольство высказывалось не столько самой программой, сколько тем, что случайные прохожие могли оказаться вынуждены смотреть эротические сцены.*

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Десятые музы

В одном из интервью французская актриса Бернадет Лафон напомнила о том, как рождался манифест «новой волны» — фильм «На последнем дыхании». Годар сразу наметил на главные роли Бельмондо и Джин Сиберг, но не был уверен, что последняя сможет сниматься. Для подстраховки он попросил Лафон, с которой его связывали приятельские отношения, «быть на стреме». Однако партнером для нее мыслился уже не Бельмондо, а Шарль Азнавур, который — как и Бернадет Лафон — был «актером Трюффо» и снимался у него в это время в картине «Стреляйте в пианиста». Годар знал, что не всякая пара даже самых хороших артистов совместима.

Азнавур, столь же некрасивый, как и Бельмондо, с точки зрения классических канонов, воплощал все-таки совсем иной тип маргинала. И годаровский фильм, вполне возможно, получился бы другим. В том, каким мы его знаем, ключевую роль играет мужской персонаж. Но и образ, созданный в итоге Джин Сиберг, принадлежит к числу иконографических.

Годар в тот момент пребывал в поисках своей музы. И вскоре встретил Анну Карину, ставшую героиней почти всех картин его лучшего — лирического — периода. Вплоть до «Безумного Пьеро», где драматический конфликт мужского и женского начал достиг кульминации. Здесь

Роберто Росселлини и Ингрид Бергман

раскрылся в полную силу идеальный годаровский дуэт Бельмондо — Карина. «На последнем дыхании» уже содержит все компоненты этого дуэта: то же соотношение характеров, та же атмосфера, тот же актер. Нет только актрисы, но — удивительное дело — в Джин Сиберг уже проглядывает нечто от будущей годаровской музы[1].

Нет, внешне они совсем не так уж схожи, эти две женщины разных типов, разных кровей. Объединило их воображение Годара, искавшего свой тип, свою родственную кровь. Это было нечто вроде «идеи фикс». И хотя реализовалась она только с появлением Карины, Сиберг в годаровской «аранжировке» являет как бы проект, черновой набросок его идеальной фемины[2].

Пигмалионовский импульс настолько силен, что, кажется, способен вылепить желанную Галатею из кого угодно. И в этом смысле трудно сказать, кто кого сильнее вдохновляет: муза художника или наоборот.

Мы осмелились бы даже распространить на область кинематографической «десятой музы» знаменитое прустовское рассуждение о случайной необязательности объекта любви, которая, будучи метафизической субстанцией, находит себе первую попавшуюся привлекательную оболочку. Впрочем, история кино зачастую противоречит этому, и если посмотреть на ту же ситуацию с другой стороны, придется подивиться, насколько неотвратимо творца ведет к его музе то, что впору назвать роком.

На эти мысли наводит и карандашный портрет Алена Делона, сделанный не тогда, когда он красиво постаревшим снялся у Годара в фильме «Новая волна», а тридцать лет назад, когда он был любимым актером Лукино Висконти периода «Рокко...» и «Леопарда». Рукой Висконти и создан этот портрет, а поражает в нем то, что Делон на нем больше похож не на себя, а на Хельмута Бергера. Того самого, которого лишь спустя пару лет Висконти встретит по другую сторону стойки мюнхенского бара и из которого сделает Мартина и Людвига — самых трагических своих героев. То, что Висконти удалось прозреть, но не удалось сохранить в холодном и озабоченном карьерой Делоне, он нашел в Бергере, оставшемся до последних дней источником вдохновения тяжело больного мэтра. Но Делон уже был несовершенным, приблизительным прообразом Бергера.

Значит, случай с Годаром не исключителен, а музы больших художников — это поистине неисчерпаемый кладезь сюжетов как для бульварной литературы, так и для кинематографа, но прежде всего для тех, кто интересуется психологией творчества. Странно, что до сих пор никто всерьез не занялся хотя бы типологизацией этих сюжетов. Диапазон их простирается от гармоничного полувекового союза Феллини и Мазины — через бракоразводные скандалы, отметившие смену росселлиниевской музы (сначала ею была Анна Маньяни, а вслед за ней Ингрид Бергман), — до полуфиктивных браков по расчету, соединяющих режиссера и «звезду» по указке продюсера или даже самого вождя, дабы украсить фасад режима.

В наших силах сейчас лишь вскользь пройтись по извилистым тропам столь же творческих, сколь и личных отношений, отметив в них самое характерное и самое удивительное.

Характерной следует признать краткосрочность типового альянса творца и музы — краткосрочность, которая компенсируется его чрезвычайной интенсивностью и продуктивностью. Всего пять лет длилось легендарное сотрудничество Джозефа фон Штернберга и Марлен Дитрих — с того зимнего вечера, когда режиссер увидел ее на сцене берлинского театра «Комедия», и вплоть

Смена ориентации и развитие видео постепенно ведут к исчезновению открытых кинотеатров. В 1992 году в США их оставалось менее 1000.

***EMI** (ELECTRICAL AND MUSICAL INDUSTRIES) – британский концерн, активно заинтересовавшийся производством и прокатом фильмов в 1969 году после приобретения «Associated British» вместе со студией «Elstree». В 1979 году EMI был, в свою очередь, куплен британским концерном «Thorn» и стал называться «Thorn – EMI». Вскоре начались финансовые затруднения, и компания была вынуждена продать часть предприятий, связанных с кино и телевидением, которая в 1986 году была приобретена «Кэннон груп».*

***ESTABLISHING SHOT** (УСТАНОВОЧНЫЙ КАДР) – долгий или снятый дальним планом кадр (обычно в начале эпизода), который дает общий вид места действия, определяет пространственное расположение и настроение сцены. Зрителю предоставляется возможность сориентироваться в пространстве и соотнести последующие, более мелкие картины между собой.*

***EXECUTIVE PRODUCER** (ИСПОЛНИТЕЛЬНЫЙ ПРОДЮСЕР) – человек, на котором лежит ответственность за производство фильма, но который сам редко принимает участие в съемках. Часто он контролирует*

---

[1] На последнем фестивале в Локарно демонстрировались сразу две полнометражные ленты, посвященные Сиберг, — американская и немецкая. Истоки неутихающего интереса к этой персоне — давняя роль у Годара.

[2] Порой кажется: если бы мальчишеский американский облик Джин Сиберг соединить с пикантной женственностью Бернадет Лафон — второй кандидатки на ту же роль, — получилась бы Анна Карина.

Джозеф фон Штернберг и Марлен Дитрих

до того, как после провала фильма «Дьявол — это женщина» Штернберг порвал с «Парамаунтом» и заявил: «Я и мисс Дитрих добились всего, что только возможно вместе. Час расставания пришел». Но эти пять лет вместили и «Голубого ангела», и «Марокко», и «Шанхайский экспресс», и «Белокурую Венеру», и «Красную императрицу» — шедевры, принесшие славу обоим, которую не сумела затмить ни одна из их последующих, выполненных «сепаратно» работ. Дитрих до встречи со Штернбергом — пухленькая немецкая мещаночка. Дитрих постштернбергского периода — международная знаменитость, певица и воительница, подруга великих мужей. Но только в фильмах Штернберга она была несравненной загадочной дивой, живым воплощением эротизма и волшебства киногении.

Примерно то же самое можно сказать о союзе Антониони с Моникой Витти, который просуществовал еще меньше — всего четыре года, но вызвал к жизни гениальную тетралогию (от «Приключения» до «Красной пустыни») и вычерпал до дна проблематику отчуждения. Трудно поверить, что поздняя Витти — героиня глуповатых комедий «по-итальянски» — та же самая смятенная, утратившая контакт с миром универсальная женщина, чей образ вошел в избранную иконографию XX века. Антониони, конечно, и без Витти остался собой, и все-таки его кинематограф утратил ту чувственную проникновенность, которой отмечен каждый кадр тетралогии.

Характерно также, что как Дитрих со Штернбергом, так и Витти с Антониони навсегда остались друзьями, понимая, что их связывает лучшее из возможного — прошлое, да еще какое. Перед плодами творческого союза меркнут психологические, бытовые разногласия и даже любовные драмы. Вообще, с точки зрения Истории, не так уж важно, были ли творец и муза просто, так сказать, сотрудниками, или супругами, или любовниками. Последнее по меньшей мере сомнительно в случае Фасбиндера и Ханны Шигулы. И тем не менее факт остается фактом: Фасбиндер не только «сделал» свою «звезду», но и «сломал» ее, уйдя из жизни. Ни в одной из картин, снятых другими режиссерами, Шигула не излучает того магнетизма и сияния, которые покорили зрителей «Замужества Марии Браун» и «Лили Марлен».

Особая область для психолога творчества — музы Бергмана. Во-первых, их было много, во-

несколько постановок сразу и занят лишь общими вопросами бизнеса, оставляя частности продюсеру конкретной постановки.

EXTRA (СТАТИСТ, ДОСЛОВНО «ЛИШНИЙ») – член актерского состава, который не произносит реплик, не делает никаких самостоятельных движений, а используется главным образом как часть фона или толпы. Существует организация статистов «Screen Extras Guild». Необходимое количество и тип статистов предоставляется центральным органом по подбору исполнителей (Central casting).

FEATURE PLAYER, FEATURED PLAYER – исполнитель главной роли второго состава. Актер или актриса, играющие важную, но не главную роль в фильме. В титрах его имя перечисляется после «звезд», обычно уже после названия фильма.

FIRST RUN (ПЕРВЫЙ ПОКАЗ) – первая демонстрация фильма в избранных кинотеатрах, проводимая обычно по повышенным тарифам, до выхода на экран в соседних кинотеатрах. Выбираемые для такого показа залы называются кинотеатрами первого показа.

GROSS RECEIPTS (ВАЛОВОЙ СБОР) – 1. Общая сумма, выплаченная

вторых, они сложным образом пересекались, переплетались в бергмановском мире, иногда двоились — как в «Персоне», иногда троились — как в «Шепотах и крике». Самые яркие из этих муз — Биби Андерсон и Лив Ульман — продолжают активную творческую жизнь и без Бергмана, но все равно несут в себе неизгладимый след бергмановского воспитания, бергмановской школы.

Типология творческих альянсов богата парадоксами и загадочными случаями. Например, Луи Маль, по сути открывший для экрана Жанну Моро, снимавший многих «звезд» — от Брук Шилдс до Жюльетт Бинош, — оказался творчески совершенно равнодушен к прекрасной актрисе Кендис Берген, которая вот уже много лет пребывает с ним в счастливом законном браке. Есть режиссеры, для которых расставание с музой оказалось чревато творческим кризисом, как для Дэвида Линча с Изабеллой Росселлини (столь же роковой в какой-то момент оказалась ее мать Ингрид Бергман для ее отца Роберто Росселлини). Бывают же прямо противоположные случаи — как у Вима Вендерса, который для съемок «Неба над Берлином» нашел, казалось, свою музу — Сольвейг Домартин и даже спас ее жизнь после падения с трапеции. Но очень скоро он стал терпеть творческие неудачи и, только расставшись с Сольвейг, начинает, похоже, выкарабкиваться из них.

Случаются в этой сфере и вопросы без ответов. Например: как случилось, что такая прелестная и талантливая актриса, как Роми Шнайдер, не стала подлинной музой ни для одного из крупных режиссеров? И кто может назвать музу Бертолуччи хоть на коротком отрезке его биографии — при том, что фильмы этого режиссера всегда выдают породившие их чувственные импульсы? Проще, пожалуй, разобраться, кто служил музами для Пазолини и Параджанова, но предоставим это более въедливым исследователям. Возможно, им же удастся ответить на вопрос, почему Хичкока возбуждали главным образом «холодные леди» — блондинки, хотя он сам сформулировал ответ: «Потому что с брюнетками все сразу ясно».

Практически любая развитая кинематография хранит в своих анналах легендарные имена муз — Наты Вачнадзе для Николая Шенгелая в Грузии, Ирен Папас для Михалиса Какояниса в Греции, Мелины Меркури (в той же Греции) для голливудского режиссера Жюля Дассена, Ванессы Редгрейв для Тони Ричардсона в Великобритании. Отдельная неисследованная планета — Россия, где только самый поверхностный взгляд обнаруживает череду блистательных пар: Александров — Орлова, Герасимов — Макарова, Панфилов — Чурикова. Специального изучения ждут своеобразные и многочисленные музы Ивана Пырьева. Или — почему бы и нет? — Самсона Самсонова.

Вместе с тем довольно затруднительно ответить на вопрос о музах наших самых знаменитых современных режиссеров — Алексея Германа, Отара Иоселиани, Александра Сокурова, Константина Лопушанского, не говоря уж о Хотиненко и Рогожкине. К ним с привычными мерками не подойдешь. Все не так просто и с Иваном Дыховичным, хотя и несущим бремя славы отечественного плейбоя (фильм «Женская роль» только запутал ситуацию). Но ясно хотя бы, что здесь музы ночевали. Чего не скажешь о новом отряде режиссеров, которых, похоже, больше вдохновляет компьютер.

Ветеран Андрей Михалков-Кончаловский зато не раз был вдохновлен — и у нас, и за границей — и даже вдохновлял других. Неизвестно доподлинно, играла ли для Никиты Михалкова роль музы Елена Соловей, но своих последующих героинь, от Мордюковой до Дапкунайте, режиссер слегка под нее стилизует. И совсем оброс музами Сергей Соловьев: сначала долго была одна, потом две, нынче целых три — почти как у Бергмана.

Это радует, ибо все равно у нас остается немало беспризорных актерских дарований — или попавших не в те руки. Даже самые блестящие наши актрисы — Терехова, Гурченко, Демидова,

Неёлова — лишь эпизодически находили «своего» режиссера. Чурикова — счастливое, но и единственное исключение.

Есть у нас и режиссерские экстремальные случаи. Элем Климов так и не нашел Маргариту — скорее всего потому, что не видит замены своей музе Ларисе Шепитько (муза-режиссер — само по себе уникально). Вадима Абдрашитова обычно вдохновляют мужские персонажи. Это в известной мере относилось и к Андрею Тарковскому, проявившись сполна в «Сталкере».

Сделав теперь резкий скачок в сторону Голливуда, обнаружим, что там союз режиссера и «звезды» не так част, как кажется поначалу. Связано это с диктатом продюсера, который, собственно, и выступает на этой территории в роли законного «мужа». Одно время эта тенденция перекинулась и в Европу, когда София Лорен стала женой Карло Понти, а Клаудиа Кардинале — Франко Кристальди. Правда, некогда знаменитая К.К. в итоге все-таки ушла к режиссеру — даром что Паскуале Скуитьери не блещет талантом, а к тому же, по слухам, частенько бьет все еще прекрасную Клаудиу. Статус муз тоже требует жертв.

Все-таки, что ни говори, самые интригующие сюжеты подбрасывают французы. Чего стоит один Роже Вадим — эта Синяя Борода кинематографа! Между тем ему можно лишь посочувствовать: Единственный безусловный успех его жизни — запуск на орбиту всемирной славы своей молодой жены Брижит Бардо — обернулся для Вадима-творца столь же безусловным поражением. Как и Артур Миллер в случае с Монро, он стал супругом «национального достояния», каждое тайное движение которого просвечивалось рентгеном бульварной прессы. «И Бог создал женщину...» — первый и лучший фильм Вадима — стал главным образом поводом для скандала, который спровоцировал сам режиссер, сняв Бардо в рискованных по тем временам любовных сценах. Экранные фантазии материализовались в жизни, Бардо пошла своим путем через тернии к звездам, а Вадим занялся поисками новых пассий.

Рита Хейуорт и Орсон Уэллс

владельцами кинотеатров прокатчикам за право демонстрации фильма. Так же называется «rental receipts» (прокатный сбор) или прокатная доля валового сбора. 2. Общая сумма, заплаченная зрителями в кассы кинотеатров. Так же называются кассовые сборы (Box-office receipts). 3. Полный валовой сбор, включая не только прокатный сбор, но и доходы от видео, коммерческого телевидения, кабельного телевидения, рекламной торговли, продажи книг, записей звуковых дорожек, музыки.

***HORSE OPERA** (ДОСЛОВНО «ЛОШАДИНАЯ ОПЕРА») – вестерн, обыкновенно стандартная картина категории «Б». Так же называется «horse opry», «oater» или «sagebrusher».*

***HYPHENATES** (ЧЕРЕСЧЕРТОЧНИКИ) – термин, обозначающий людей, выполняющих при постановке фильма более одной функции, например: сценарист-продюсер, актер-режиссер или режиссер-продюсер-сценарист. Особого расцвета такое совместительство достигло после распада студийной системы, когда творческих работников для каждого фильма стали подбирать индивидуально и некоторые режиссеры и актеры получили возможность не только диктовать цену, но и выдвигать условия своего участия в фильме. Режиссеры иногда настаивают на полном контроле за*

Это бы полбеды, но успех первого эксперимента разжег честолюбие открывателя «звезд», и тут-то одна за другой последовали промашки. Тем более обидные, что Вадим, не лишенный мужского чутья, буквально сидел на кладе. Но ни роман с Катрин Денёв, ни брак с Джейн Фонда не прибавили славы Вадиму-режиссеру, а талант обеих актрис раскрылся позднее, и обе стали музами для других. Причина же неудач в том, что Вадим не мог избавиться от «бардомании» и стилизовал всех своих новых актрис под Б.Б. — и в результате проглядел их собственную индивидуальность.

Как ни странно, именно эпоха «новой волны», начавшаяся с отрицания пронафталиненных «звезд», оказалась особенно плодовита на «десятых муз». Даже диктатор Годар внес свой союз с Анной Кариной в нововолновый «моральный кодекс». Тем более без муз не мог обойтись нежный и чуткий к женской душе Трюффо. Его музами стали по очереди три суперженщины — Жанна Моро, Катрин Денёв, Фанни Ардан, все представшие в его фильмах в обличье «роковых». По словам Д.Фанна, Трюффо в «Сирене с «Миссисипи» снимает Катрин Денёв так же, «как Штернберг снимал Марлен Дитрих, как Росселлини изображал Ингрид Бергман, как Годар очерчивал Анну Карину, как Ренуар живописал Катрин Гесслинг, как Хичкок обрисовывал Джоан Фонтейн», — то есть любовно. «Эти образные мгновения, — добавляет критик, — принадлежат только кино»[3].

К сожалению, в последние десятилетия и во Франции, да и во всем мире, музы все меньше значат для творцов. Попытку возродить мифологию «новой волны» предпринял Лео Каракс в своем романе с Жюльетт Бинош, но в конце концов она ушла от него, не выдержав диктаторских замашек и истязаний: на съемках фильма «Любовники с Понт-Нёф» Бинош была принуждена плавать в ледяной воде и чуть не разбилась о камни. Садизм как норма отношения к женщине становится определяющим в творческом союзе Анджея Жулавского и Софи Марсо. И она, и другие молодые французские актрисы жалуются на однотипный характер ролей, где им отведена периферийная и мазохистская роль жертв мужского произвола. Чувствуется отсутствие Трюффо и Жака Деми, которых не в состоянии заменить ни Андре Тешине, ни Режи Варнье. Но на безрыбье и рак рыба, и вот уже Денёв, Аджани, Эммануэль Беар становятся музами этих вполне средних режиссеров.

Трудно заметить что-то впечатляющее и за пределами Франции. Не у Квентина же Тарантино искать музу. Скорее, у Педро Альмодовара: здесь на эту роль могут претендовать по меньшей мере двое — Кармен Маура и Антонио Бандерас. А Кшиштоф Кесьлёвский, сняв в своей трехцветной трилогии трех прелестных француженок (Жюльетт Бинош, Жюли Дельпи, Ирен Жакоб), скорее, ассоциировал их со своими дочерьми, а не с музами в классическом понимании. Так что последним «гран романом» в столетней истории кино следует, видимо, счесть только что завершившийся на Дальнем Востоке — между Чжаном Имоу и Гон Ли. Он породил шесть блестящих фильмов (от «Красного гаоляна» до «Шанхайской триады») за восемь лет, что даже по классическим меркам следует счесть неплохим результатом.

---

[3] Цит. по сб.: Франсуа Трюффо, М., 1985, с. 161.

МАРИНА ДРОЗДОВА

Двойная экспозиция

В одной из статей Набокова отмечено, что выстрел у Черной речки уберег нас от запечатленного механическим (объективным?) способом облика Пушкина (кажется, первая публичная фотография была сделана двумя годами позже). Что дало возможность «трактовать» его (и облик, и Пушкина) как угодно. Перед писателями широко открылись ворота: рассказ Андрея Битова о литературоведе, отправленном для спасения Пушкина в Петербург первой четверти прошедшего века и заплутавшем в реалиях, становится достоверным.

Нынешнему веку повезло значительно меньше: многое как бы зафиксировано, и в этом «как бы» таится особая опасность, ибо запечатленное не дает точного ответа, где проходит граница между опасно конкретной деталью и гармонией целого. Скажем, с изменением технических возможностей меняется пластика лиц на целлулоиде. В начале кинематографа лица актеров первого плана

Мэри Пикфорд

производством, выступая одновременно как сценаристы, продюсеры и постановщики фильмов.

INDEPENDENT *(НЕЗАВИСИМЫЙ) – 1. Режиссер или продюсер, работающий вне главных голливудских студий, получающий доходы из других источников и пользующийся большей степенью творческой свободы. 2. Кинопродюсерская и/или производственная компания, не принадлежащая к числу главных студий. После распада доминировавшей в американской кинопромышленности до 50-х годов студийной системы независимые (indies) завоевали себе значительную часть рынка. Некоторые сами ставят фильмы, другие приобретают готовые фильмы для проката в кинотеатрах (включая фильмы независимых), третьи же выполняют обе функции. Большинство из них добиваются успеха за счет снижения цены и ориентации на те области рынка, которые не попадают в поле зрения крупных компаний. Расцвет независимых приходится на начало 80-х годов, когда особенно возросли доходы от продаж видео, но позднее они начали испытывать финансовые трудности. За последние десятилетия стоит отметить деятельность таких независимых компаний, как «American International Pictures» (AIP), «Atlantic», «Cannon», «Carolco», «Castle Hill», «Cinecom», «Samuel Goldwyn Company», «Island/Alive», «Miramax», «New Line Cinema», «New World Pictures»,*

выделялись сюжетно, в конце 30-х годов они стали выделяться из фона особой контрастностью освещения. Попытки уравнивать экранные образы актеров и время, «которое они выражают», несколько легкомысленны. Мюзидора, Марлен Дитрих, Шэрон Стоун сняты в разной системе освещения, различной оптикой, при разной системе звукозаписи — в сущности, это как разная техника в живописи. Меняется вся система отражений. Егозящие нимфетки Мэри Пикфорд, скорей всего, очень условно отражают женское поведение первого двадцатилетия века, соотносясь с ним, вероятно, в той же мере, в какой виртуальный Майкл Джексон походит на нашего современника, — хотя бы потому, что и его, и ее востроносые лики и в печали продолжают светиться азартом тех, кто их «лепил».

Киноантик

Актеры — существа семиотические, означающие. В разные периоды жизни кинематографа они создают разные типы лексики.

В первые два десятилетия интуитивно-хаотические метания по съемочной (еще мыслимой как сценическая) площадке, сосредоточенные как бы в глубине сцены, могут трактоваться как язык паралитературы, где слова и фразы поверхностны, ибо их задача — вызвать быструю реакцию. Так называемое «время» отражается в этих выразительных немых историях в жанре газетной романистики.

С появлением системы «звезд» кинематографическая образность ринулась к периоду своей античности, что, с одной стороны, кажется даже курьезным (если внутренне относиться к кинематографу как к лучшему из аттракционов); с другой — естественным, поскольку античная система образов, многажды адаптированная и ставшая непременным источником характеров и имиджей, легко перерабатываемых массовым сознанием, — стала и удобна, и необходима в тот момент, когда кино уже расценивалось не как аттракцион, а как беспрецедентное немедикаментозное средство «ухода от себя» и самоидентификации с «чужим» характером и обстоятельствами.

Салонные дамы и «денди» разных модификаций (включая ковбоев) оказались скульптурно очерчены как экспонаты античных залов. Да и вели они себя как олимпийские небожители, претворяя не столько отдельные судьбы, сколько символизируя определенные характеры — неся их на державных плечах. В редких и великих (то есть идентичных искусству) случаях появляются фигуры и лица, которые, помимо прочего, становятся идеальной моделью для игры света и тени, своим присутствием заставляя кадр работать выгородкой физического пространства.

Под знаком внедрения на экран «античных образцов» проходит несколько десятилетий. «Отражают» ли «свое» время, скажем, Бетт Дэвис, Марлен Дитрих, Грета Гарбо? Скорее нет, чем да. Время фиксируется во внешних знаках — в одежде, которая идеально сидит на идеальных фигурах, в предметах быта, — поэтому актеры скорее проецируют вкус времени. Основная функция довоенных и послевоенных «звезд» — провокация «чистых» эмоций и одновременно стандартизация облика «обывателя». В этом сказалась онтологическая природа кинозвезды как феномена культуры XX века.

И опять-таки курьезно, что, скажем, в христианском мире, в основании которого лежит концепция идеального, утверждающая первенство «слова», вместе с кинематографом, ставшим реальной направляющей силой частной жизни, воцарилась система визуального идеала, во многом следующая принципу тотема. Впрочем, принципиальное отличие заключается в том, что настоящая — «оптическая» — кинозвезда (Дитрих, Гарбо), как тотем, символизирует зрительские эмоции (плод работы воображения), в то время как языческие тотемы обладают вполне определенной «предметностью» . Но механизм тот же, хотя и в перевернутом виде. А именно: зритель становится одновременно и «охотником» за «интересной» (идеальной) жизнью, идентифицируя знак с мнимой реальностью, и «заклинаемым оленем» (если смотреть со стороны экрана), ибо теряет во время сеанса свое «я», превращаясь в условное продолжение актерской роли, выходя в своих переживаниях за пределы конкретных экранных сцен и диалогов.

Впрочем, нельзя не обращать внимание на то, что в «киноантике» одновременно фиксируются исторически продуктивные характеры. Например, стервозная умница Бетт Дэвис или герой «деловых повестей» Спенсер Треси.

Жертвы прустианства (былинки на ветру)

В 60-е годы вместе с возникновением «синема-верите» и его жанровых последствий появились герои, действительно фокусирующие в себе время в прустовском смысле (то есть тоже в извест-

Анита Экберг в фильме «Сладкая жизнь», реж. Федерико Феллини

ной степени условном). Отношения актера и пространства фильма изменились так же, как это было, когда гладкость «старой» живописи взбилась (в сущности, как миксером) в импрессионизм. Актер оказался одновременно и на перекрестке сюжета с его собственной судьбой, и на сквозняке времени. Камера стала фиксировать не позы, а расслабленность.

В связи с этим сменился «язык» (тот, о котором мы говорим). Актеров стали до краев наполнять мифологией времени («мифологией» — здесь: идеями, помноженными на буйство быта).

Для многих исполнителей в этом таилась опасность. Чем с большей долей прустианства их психофизическая фактура отдавалась делу портретирования, тем быстрей закладывалась их карьера. Так происходило со многими лицами «новой волны» — и отечественной, и европейской.

В это же время возникла новая структура образа: актер плюс аксессуар. Предметы в руках сделались «больше, чем предметы», посредством их герой неотрывно приклеивался к общему контексту: как в супрематической живописи, он оказывался сгустком контекста (типичные «передвижные натюрморты» такого рода — Анна Карина с оружием, Лео с книжкой, Жан-Жак Бриали с чашкой кофе).

Среди так называемых заложников контекста мы выделили бы исполнителей-носителей тропов, людей-интонаций, многие из них развеялись на просторах снимаемых далей, как «былинки на ветру»; и тех, что стали своего рода алфавитом складывавшейся эстетики. И те, и другие «считывались» с экрана иначе, чем на предыдущем этапе: как конструкция пространства и как пластические носители чаще — идей, реже — характеров.

Римейк на уровне грамматики (двойная экспозиция)

Анита Экберг в фильме «Интервью», реж. Федерико Феллини

В 70 — 80-е царил период актерского «междуцарствия»: актеры-типажи, актеры-личности и актеры-риторики смешались, а визуальная концепция разрабатывалась в сторону возврата к «киноантичности», однако «с человеческим лицом» и открытым, но сконструированным психологизмом. Ныне происходит нечто гораздо более любопытное. В этом юбилейном году во многих фильмах возникли актерские фигуры последнего тридцатилетия — и это римейк на уровне грамматики. И дело не только (не столько) в ностальгии. Начиная с помпезного фильма «Сто и одна ночь» Аньес Варда и далее по списку, который мы проанализируем ниже, они играют: а) себя как свои роли; б) себя как тех, кто играл эти роли; в) себя как мифологемы своего времени и как «постскриптумы» к ним.

Сюжеты строятся таким образом, что именно «хрестоматийность» лиц и «хрестоматийность» поведения переводят их из разряда эскизов в картины. В этом смысле актеры (и как знаки, и как фигуры) восстанавливаются в тех правах, которые им не додали тридцать (и менее) лет назад, когда они были сервировкой стола, на котором реальность была подана как деликатес, но исполнители оставались предметами сервировки (блюдами, вилками-ложками, ножами, свечами, салфетками и проч., в зависимости от внешних данных и уровня одаренности). Их узаконили как классический текст (который теперь можно интерпретировать).

Назовем фильмы. В разной степени с этой темой увязаны такие картины, как уже упомянутая «Сто и одна ночь» Аньес Варда, «Готовое платье» Роберта Олтмена, «Верх, низ, хрупко» Жака Ривета, «Большая усталость» Мишеля Блана, «Сын Гасконя» Паскаля Обье.

В фильме Варда гостями замка месье Синема становятся «звезды» европейского кино, и сюжет заставляет их включаться в замысловатую систему отражений. Отражения происходят в разных

«Skouras» и «Vestron» (некоторые из них уже прекратили существование).

***IRIS** (ИРИСОВАЯ ДИАФРАГМА) – 1. В кинокамере круглое регулируемое отверстие, образуемое накладывающимися друг на друга лепестками, которое располагается непосредственно перед объективом для управления количеством проходящего света. 2. В осветительном оборудовании аналогичное устройство, устанавливаемое перед прожектором, чтобы управлять направленностью луча света.*

***MORPHING** – технология получения спецэффектов, при которой с помощью компьютерной анимации одно оцифрованное изображение преобразуется в другое. Компьютер использует сетку контрольных точек на исходном и конечном изображении для определения соотносимых между собой точек (например, макушка головы, стопа и т.д.), а потом рассчитывает промежуточные ступени для преобразования одного в другое. Технология была изобретена компанией Industrial Light and Magic и впервые применена в фильме «Ива» (1988). Она широко использовалась в картине «Терминатор-2: Судный день» (1991), где человекоподобный робот-злодей по собственному желанию меняет внешность. Сейчас эта технология стала основным элементом фантастических фильмов, музыкальных видео и рекламных роликов.*

плоскостях. Бельмондо, сражаясь со львом, символизирует попытку европейского реванша перед лицом голливудской киноэкспансии. Сандрин Боннэр из нищенки превращается в Жанну д'Арк, обыгрывая мифологему, которую несет под мышкой на манер багета колонна героинь 80-х. Катрин Денёв и Роберт Де Ниро играют сюжет из истории кино, воплощенный в фестивальном жюри. Жан-Пьер Лео приходит в фильм в образе себя самого, подчеркивая, что таков его удел и «чин». И так дальше можно бесконечно высчитывать углы, под которыми падают тени от кинопамятников, скульптурок, статуэток на... И это вопрос. На что? Как раз отражающей поверхности не предусмотрено, поэтому вся конструкция выглядит вполне карточной.

Значительней «расследование» (подобное, но не аналогичное) выглядит в «Готовом платье». Реальные лица (скажем, Лиза Грей), комфортно расположившиеся в пространстве фильма, поскольку их собственная жизнь не менее регламентирована и мистифицирована, чем съемочная площадка, перемешаны с актерами в ролях, но последние играют не столько по принципу «исполнительства», сколько по принципу как бы «замещения». Они своего рода и.о. тех, кого должны играть (мы имеем в виду работы Анук Эме и Джины Лоллобриджиды). Эта структура плавно смещает акценты и наклоняет плоскость действия: люди, с позволения сказать, соскальзывают в роли, а те, в свою очередь, грозят задавить первых. Актеры, особенно это касается американских исполнителей, «захаживают» в фильм натурально, а не шутовски (как было, скажем, в «Последнем киногерое») — подтверждая существование самостоятельной кинотерритории.

В картине Жака Риветта «Верх, низ, хрупко» («Не кантовать») фоном меланхоличных приключений очередного поколения девушек в цвету становится Анна Карина, смысл появления которой в том, что она практически неузнаваема. Она — в прошлом светлоглазая блондинка — теперь такая, какой не может быть даже при печальных обстоятельствах течения времени, — брюнетка с темными глазами. Узнаваемы аксессуары-мифологемы: оружие в хрупких девичьих (моложе на тридцать лет) руках на фоне крыш.

Рассказывается история, в частности, о юной буржуазке, недавно вышедшей из комы и приезжающей развеяться в Париж; отец попросил друзей «оградить ее от опасности»; они пригласили ее в клуб самоубийц, где в первый же вечер ей выпала карта. Так, в терапевтических целях, она оказывается с оружием на крыше. Это цитата. Но служит она не ностальгическим целям, а демонстрирует «отслоение» знака от Карины и самостоятельное существование; оригинал же не заботится о форме, которую с него отлили. Для Риветта, потворствующего классицизму (только разум у него не высокомерен, а напротив — робок, но настойчив), кажется принципиальным момент превращения индивидуального жеста (Карины) в ловушку-контур, оставшуюся после того, как почти рассеялся миф.

Фильм Обье «Сын Гасконя» — нечто противоположное «Ста и одной ночи». Почти документальный выставочный ряд известных со времен «новой волны» фигур (Бриали, Руш, Одран, Влади и др.). Без комментариев и интерпретаций, в натуральном виде.

В «Большой усталости» Блана (в нашем прокате — «Коварство славы») интересующая нас тема разыгрывается чисто жанрово. Двойник удачно пользуется возможностью заменить известного актера на скучных съемках. Двойник узурпирует образ. В финале оказывается, что это уже далеко не первый случай, и вот даже Филипп Нуаре тоже бродит по Парижу отвергнутый и безработный — роли «звезд» играют их дублеры, а сами они годны только для конкурсов двойников или для массовки у Поланского. Как известно, легче всего пародируются полноценные явления. В фильме на нехитром уровне юмористической истории рассказывается о том, с какой неожиданной легкостью уплывают самостоятельные образы от своих создателей.

Ветераном «двойных экспозиций» смотрится Марчелло Мастроянни (в «Готовом платье») — он давно (или, может быть, всю жизнь) играет себя, актера Марчелло Мастроянни, сыгравшего когда-то себя благодаря таланту Марчелло Мастроянни, актера, сыгравшего свой прототип, и так далее до бесконечности. И в этом смысле он, с его дивной старомодностью, выглядит гораздо убедительней неофитов движения «двойной экспозиции».

Можно вспомнить о том, что в «Интервью» Феллини появлялась статуарная в прошлом и дородная в настоящем Анита Экберг, — но этот «римейк для одного актера» был призван создать магический эффект археологической находки на скользкой эмульсии, поверхность которой для этого экспоната была в свое время, как масло для сыра.

Сейчас же мы наблюдаем нечто иное: тотальное актерское второе пришествие — «двойная

экспозиция» — узаконивает кинопространство со своей топографией и табелями о рангах в статусе «первой» реальности или классического текста, как уже было сказано. Вопрос — это статус на время юбилейных торжеств или?

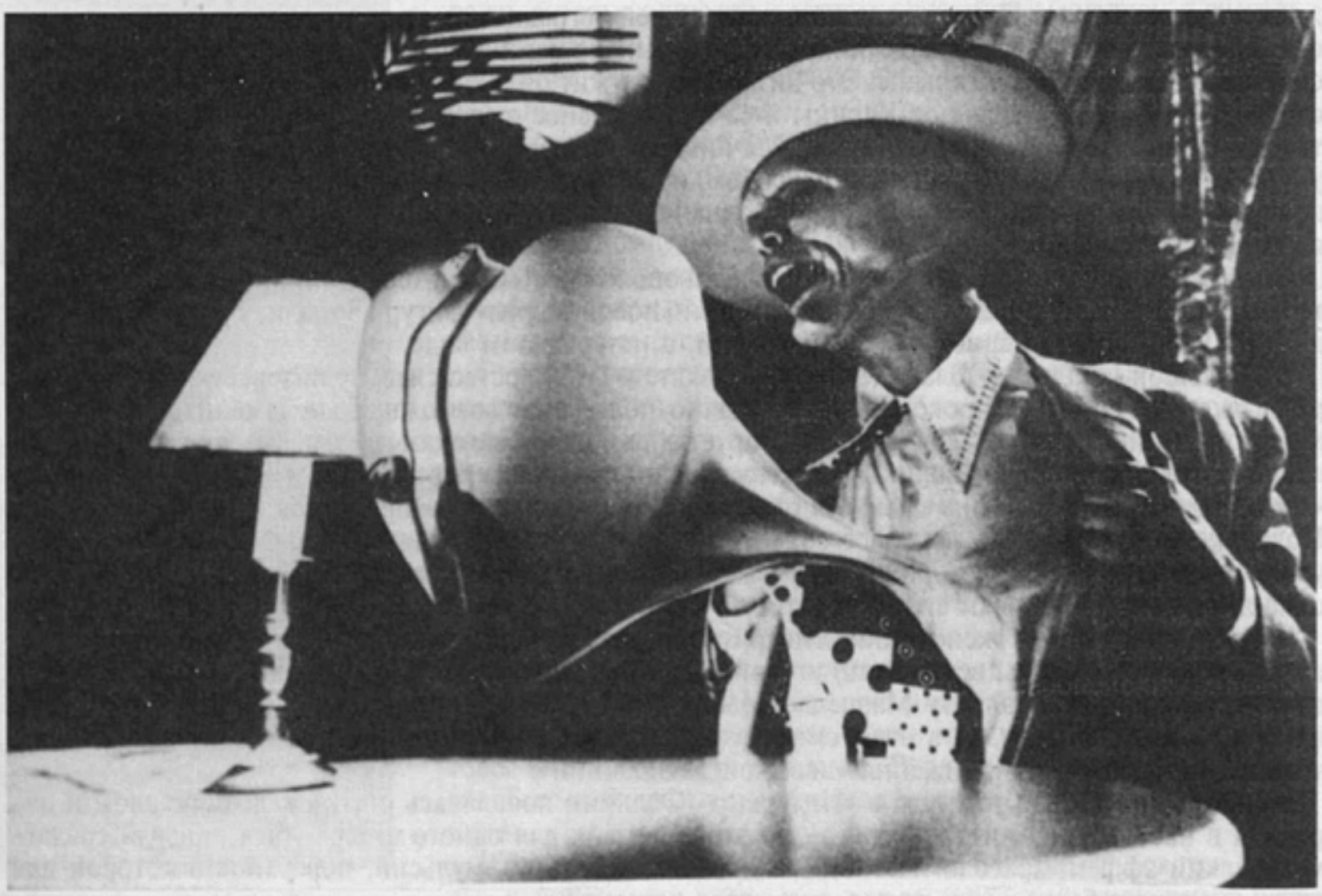
Ни за что не станем трактовать вышеописанное ни как постмодернизм, ни как систему имитаций. Скорее, в этом поза утверждения кинематографического мира в его «существенности», в неотменимости его знаковой системы; разверзлись земли — реализовались метафоры, заложенные в основу «Пурпурной розы Каира» и «Последнего киногероя» (оставляем за рамками сравнения, но не забываем «Шерлока младшего» Бастера Китона). Все это, на наш взгляд, выглядит приготовлением к сдаче позиций перед наступлением виртуальной реальности, которая поглотит индивидуальность (актера как знака) тем, что легко сможет ее воспроизвести. Впрочем, с другой стороны, компьютерное конструирование персонажей в каком-то смысле подтверждает и развивает семиотическую функцию лица на экране. В любом случае будущее киноактеров в этом смысле рисуется в довольно двусмысленных тонах.

Скорей всего, для актеров сейчас наступает столь же сложный переходный этап, аналогичный смене театральной сцены на съемочную площадку и немоты на звук. Постепенно на первый план выходят фигуры, абрис и пластика которых в линеарном смысле идеально подходят для компьютерной их интерпретации.

Виртуальные перспективы

Пока «склонность к виртуальности» становится новой эстетической категорией или позицией для оценки. Например, Шэрон Стоун. С виду — пупс пупсом, где надуешь, там и пискнет. Вешалка из слоновой кости для готового платья. Но ее небанальные драматические возможности лежат вне традиционных типов исполнительства: вне психологических переживаний, вне пластической эмоциональности, вне импрессионистичности типажа.

Однако как-то ее сравнивали с Гретой Гарбо. Правомерно, если рассматривать идеальную, отражающую свет и тени поверхность их лиц и тел, которая дает драматический эффект, идентичный именно кинематографической эстетике. Гарбо осталась фигурой черно-белого кинематографа, лучшей (из отданных массовой культуре) продукцией его визуальных изысков. Шэрон Стоун — дань иному этапу техники запечатления образа; впрочем, слово «запечатление» здесь как раз и устаревшее, и в этом — суть. Она отличная модель-основа для компьютерной обработки и последующего



«Маска», реж. Чак Рассел

виртуального бытия. Но это в будущем. Пока ее физико-метрическими данными манипулируют на этапе вычисления системы освещения ее скульптурной поверхности, скорости движения камер, их наклона. Обратим внимание: не она (как живая дама) играет роль, а склоны от хребта носа к щеке, плато от скулы к губам, впадина в изгибе шеи и подбородка.

Оптика черно-белого кинематографа скользила вдоль плоскостей, не разрушая поверхность, напротив, соединяя через черноты куинджиевского толка отдельные формы в драматически функционирующее пространство. Не зря Гарбо, перестав сниматься, через десятилетие возникла в серии черно-белых фотографий — что подчеркнуло ее принадлежность определенной оптической эстетике и нежелание поддаваться визуальным переработкам. В виртуально-компьютерной же эстетике предварительная фактура расчленяется, как расчленяют яйцо в яйцерезке. Аскетичная в деле душевной и духовной выразительности лицевая пластика Шэрон Стоун кажется предрасположенной к тому, чтобы быть откинутой на компьютерную сетку для дальнейших пертурбаций.

С подобной точки зрения, она — актриса XXI века. Причем рядом с этой добротностью «материала» и «высоким штилем» утилитарного подхода к телу Майкл Джексон, легко раскладывающийся на плоскость компьютерной сетки и скручивающийся обратно, выглядит хоть и «виртуальным», но Петрушкой, балаганным актеришкой, который лишь вульгарно, в «низком жанре» пользует методику.

Сознаемся: самые современные герои сегодняшнего экрана — это динозавры из «Парка Юрского периода», герои клипов, компьютерным способом переносимые в иные миры.

Например, Джим Керри в роли Маски из «Маски» Чака Рассела.

«Маска» — история о том, как «старинная маска трансформировала монохромного робкого человека в флюоресцирующего нахала»[1]. Режиссер не хотел прятать мимическую экспрессию актера под резиной. «Глупо иметь Джима Керри и отказываться от его выразительности. Мы сделали грим, который подчеркивал всю костевую структуру его лица, добавили большие зубы, видоизменившие абрис профиля. Мы хотели, чтобы он был симпатичным, и сделали мужественный подбородок и упрямую линию губ, уравнявшие его с мачистскими красавцами», — рассказывал Рассел. «Наша идея заключалась в том, чтобы создать как бы натурального мультипликационного героя, работающего в стиле всем известных гэгов, но делающего все это в реалистической манере. И мы должны были сфокусировать свое внимание на массе деталей, которым в «простой» мультипликации не придают особого значения: насколько влажен язык, когда он высовывается изо рта, сколько вен надувается на шее, когда таращатся глаза, и т.д.», — это слова специалиста по пластическим эффектам Скотта Сквайера.

Далее уже в смонтированном виде фильм был просканирован в компьютере, и отснятое изображение было соединено с «порожденными» в компьютере глазами, языком, язычком нёба в разных фазах, а также прочим ассортиментом фона, как, скажем, будильник, молоток. Так, в некоторых эпизодах фигурируют актер в маске и настоящий молоток, а в других и тот, и другой — графические образы. Например, момент, когда герой подпрыгивает и вытягивается вдоль потолка коридора, чтобы избежать взрывных волн. Этот эффект был достигнут благодаря вычерчиванию трехуровневой модели тела Джима Керри на компьютерной плоскости, которая потом была «обернута» отснятым в определенных фазах «телом» (описание эффектов также базируется на упоминаемой статье).

Творя с персонажем и актером эти, в сущности, игрушечные метаморфозы, авторы на самом деле отрабатывают грядущую, более витальную, хотя было бы правильнее назвать ее «антивитальной», практику, которая отдаст визуальную выразительность личности на съедение компьютерному моделированию, что или положит конец традиционной технике исполнительства, или как-то принципиально видоизменит ее, продержавшуюся (в различных модификациях), наверное, более тысячелетия.

Деллюк писал: «К тому же столкновение актера с природой под открытым небом не дает возможности чрезмерно стилизовать деревья, дорогу, лошадей, как это можно делать на холсте». С какой удивительной точностью он ошибался. Видимо, в относительно скором времени (причем, быстрей, чем кажется) все из перечисленного будет стилизоваться под все, начиная как раз с актера; кинематограф «хэнд-мэйд» (ручной выделки) станет историей.

***MPAA** (MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA) – профессиональная ассоциация, оформированная в 1922 году основными голливудскими студиями под названием Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) с целью координации политики и практики кинопромышленности и защиты ее интересов в отношениях с общественными, официальными и частными организациями. MPPDA была основана в ответ на скандалы вокруг частной жизни некоторых деятелей Голливуда и растущие требования различных групп общественности установить какую-либо форму киноцензуры. Под руководством Уилла Хейса, бывшего министра почт США, MPPDA разработала «Кодекс производства фильмов» (Motion Picture Production Code) – строгое руководство по самоцензуре, известное как «Кодекс Хейса», которое на многие годы определило форму и содержание голливудских фильмов.*

В середине 40-х организация стала называться Motion Picture Association of America и Хейса сменил Эрик Джонстон. Однако сам кодекс оставался неизменным до 1966 года, когда на смену ему пришла намного более мягкая система самоцензуры с рейтингом. Это было сделано по инициативе нынешнего президента MPAA Джека Валенти в свете решений суда по вопросам непристойности и растущей социальной терпимости. Международный филиал – MPEAA (Motion Picture Export Association of America) – был создан в 1945

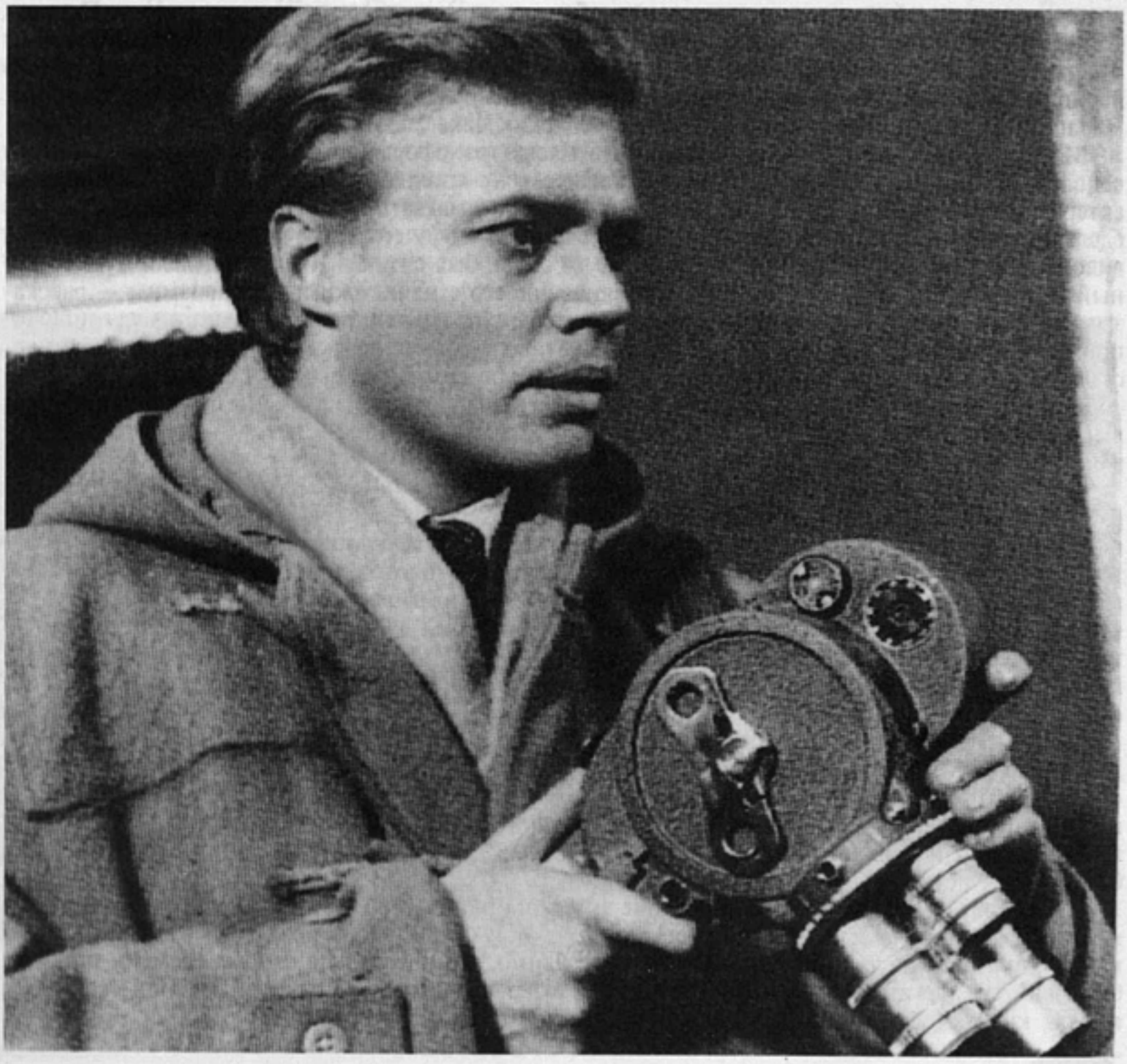
[1] К л а р к Джон. Кадр за кадром — как и последующая прямая речь. — «Премьер», 1994, август.

НИНА ЦЫРКУН

Кино исчезает

Кино исчезает.
Жак Дуайон

Скорее всего, Жак Дуайон сформулировал свой вывод именно этой фразой случайно. Но в условиях кризиса перепроизводства культуры даже сказанное в простоте сердца воспринимается как аллюзия, аналогия, намек. Афоризм Дуайона напрямик отсылает к двум классиче-



«Подглядывающий Том», реж. Майкл Пауэлл

ским фильмам — «Исчезновение дамы» (1896) Жоржа Мельеса и «Леди исчезает» (1938) Альфреда Хичкока.

Исчезновение оказалось одной из самых прельстительных тем в кино. Во-первых, естественно, потому что легко воплотимо технически. Гораздо важнее во-вторых: здесь оно исправимо. С точки же зрения саморефлексии смысл исчезновения (игры с исчезновением) постоянно менялся. У Мельеса это проба возможностей, наслаждение от идеального воплощения традиционного театрально-циркового трюка; у Хичкока — метафора смерти немого кино (старая дама исчезает) и нарождение нового искусства — звукового фильма (ключ к тайне, точнее, шифр — музыкальная фраза). В документальной ленте Филиппа Гарреля «Министерства искусства»[1] (1988) Жак Дуайон высказывается об «исчезновении» с наивной прямотой Мельеса, передавая собственное ощущение режиссера того поколения, которое сменило во Франции «новую волну». И его коллеги-приятели — Шанталь Акерман, Андре Тешине, Вернер Шретер, вспоминая ушедшего из жизни Жана Эсташа, ностальгически высказываются об исчерпанности поколенческого ресурса, отождествляя его с концом самого кинематографа. И только режиссер из следующего за ними поколения, Лео Каракас, в момент интервью еще совсем юный, не стесняясь, отвечает, что нет, он не видел культового фильма Жана Эсташа «Мама и девка» (1973) по причине детского в ту пору возраста, а потом спокойно и (буквально) мимоходом добавляет, что вот-вот снимет фильм. Каковым оказалась «Дурная кровь», оздоровительно влившаяся в жилы увядавшего французского кино.

И никаких у него мрачных эсхатологических соображений насчет исчезновения не возникает. Новое поколение относится к своему делу без всякого пиетета и не страдает стригущим мессианизмом.

Но это не отменяет того факта, что из всех искусств самым нарциссичным является кино. Достаточно вспомнить представительную ретроспективу «Кино о кино» последнего Московского кинофестиваля. «Человек с киноаппаратом», «Весна», «Голос», «Рождение кино», «За экраном», «Шерлок-младший», «Молчание — золото», «8 $^1/_2$», «Все на продажу», «Женщина французского лейтенанта», «Новый кинотеатр «Парадизо», «Сказочные мужчины с кинокамерой», «Федора». Список можно продолжать бесконечно, добавляя фильмы по самым разным категориям — о жизни «заэкранья» и людях кино, о «кино в кино», монтажные реконструкции, словом, все — от «Мести кинематографического оператора» до «Человека с бульвара Капуцинов», от «Закованной фильмой» до «Рабы любви» и «Начала», от «Человека с тысячью лиц» до «Игрока» и «Трюкача», от «Лысого кинооператора» до «Острова мертвых» и «Женской роли», от «Самой красивой» до «Эда Вуда» и от «Молнии над водой» и «Ложного движения» до «Ста и одной ночи». Если говорить о метафизике кино — его автометаописании, — то она характернее всего проступила в трех фильмах — «Подглядывающий Том» Майкла Пауэлла, «Блоу-ап» Микеланджело Антониони и «Преступный репортаж» Бертрана Тавернье. Не важно, что речь в двух первых идет о фотографии, об «убивающей» фотокамере у Пауэлла, о «проявляющей» фотокамере у Антониони (или о телевидении — о «камере-соглядатае» у Тавернье), — кино ведь движущаяся фотография по преимуществу.

Фотографическая природа кино отсылает к его живописной природе[2]. Живописцы средневековой Европы входили в один цех с зеркальщиками. И подобно тому как зеркальщики первыми

году для того, чтобы способствовать ликвидации торговых барьеров, заключать договора с другими странами и защищать американские авторские права.

MULTIPLEX *– кинотеатр с несколькими залами, дающий возможность демонстрировать несколько фильмов одновременно. При этом уменьшается риск и максимально увеличивается доход, потому что демонстрирующийся в одном зале «хит» способен компенсировать провал в другом. Распространение таких кинотеатров, начавшееся в США и других странах в 70-е годы, иногда сопровождалось протестами поклонников прежних больших дворцов, которые были поделены на маленькие просмотровые залы. Новые кинотеатры в США строятся именно по такому принципу и размещаются в пещероподобных зданиях или внутри целой цепочки магазинов.*

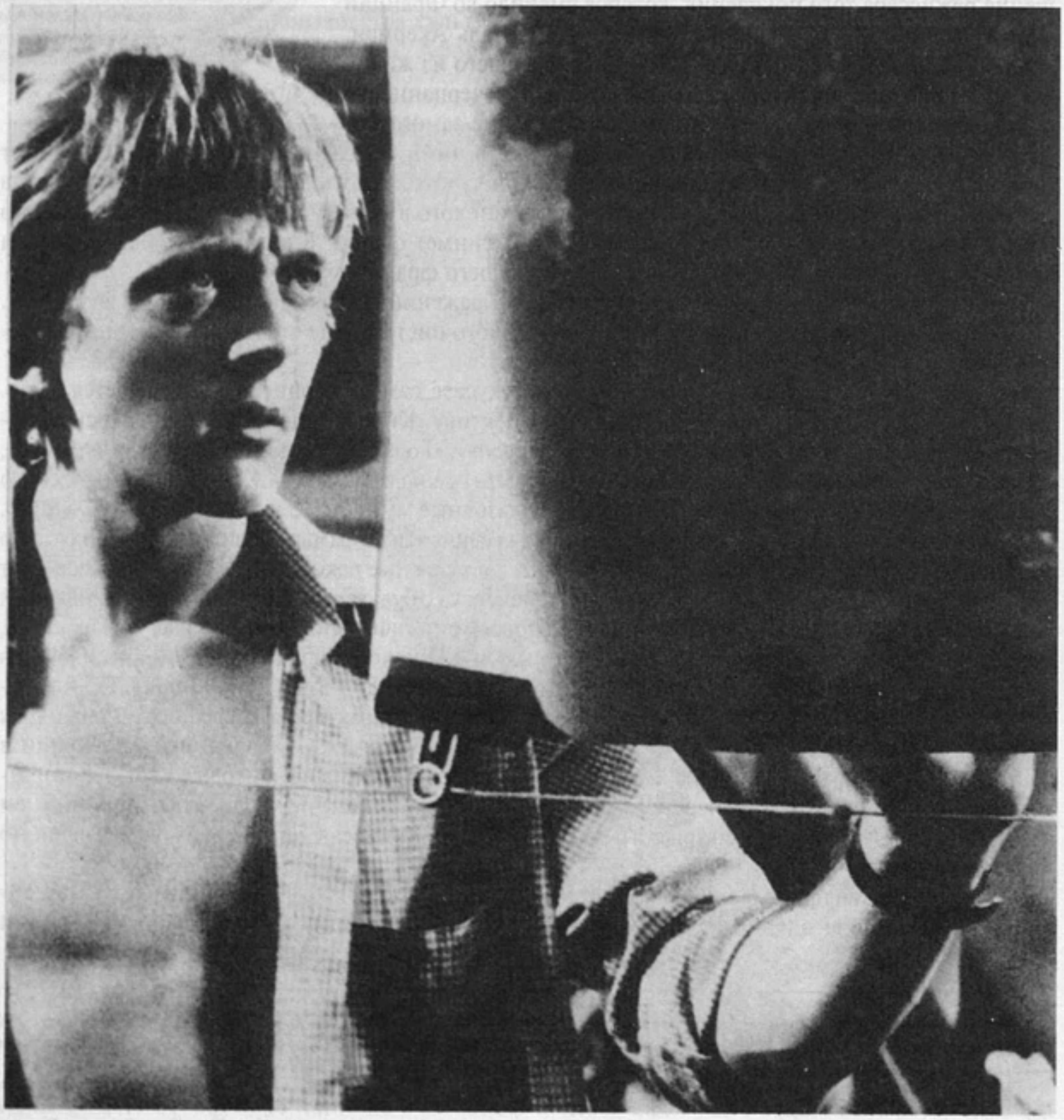
NATIONAL FILM PRESERVATION ACT *– Национальный акт о сохранении кино. Акт Конгресса 1988 года, дающий право Библиотекарю конгресса ежегодно выбирать до 25 американских фильмов, имеющих «культурную, эстетическую или историческую ценность», для включения их в Национальный реестр фильмов (National Film Registry). Этот закон был принят как компромиссная мера в ответ на протесты против «раскрашивания» фильмов и прочих форм*

---

[1] Нельзя не выразить глубочайшую признательность Науму Ихильевичу Клейману, инициировавшему в рамках XIX Московского кинофестиваля программу «25 лет Международного форума молодого кино в Берлине» (детища Эрики и Ульриха Грегор), многие фильмы которой послужили основой этих заметок.

[2] Пол Шредер, кодируя историю искусств формулой «соблазн реализма», репрезентирует ее следующим образом: нарисованный на стене пещеры бизон «сошел с нее» и превратился в скульптуру, скульптура трансформировалась в фотографию, фотография ожила — родилось кино. (S h r a d e r P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. L.-Ang. – L., 1972).

отражались в своих изделиях, средневековый художник часто становился первым и наиболее частым предметом своего произведения. Иногда и самым любимым. Не является ли Джоконда переодетым Леонардо? Федерико Феллини, сделавший в «8 $^{1}/_{2}$» своим alter ego Марчелло Мастроянни, простился с кино в «Интервью», отправив Мастроянни в последнее путешествие по Чинечитта. Существуют мрачные наблюдения по поводу того, как умирают актеры, которым режиссеры как бы передоверяли воплощение своей квинтэссенции. Можно вспомнить Андрея Тарковского и Анатолия Солоницына, умерших от одной болезни. Трудно отделаться от мистического ощущения, что чем больше жизни транслируется через камеру на экран, прокачивается через пленку, тем меньше ее остается у источников трансляции. Вообще жизненный и творческий ресурс режиссера истощается поразительно быстро. Это, в сущности, профессия молодых людей. За определенным возрастным порогом — либо творческая смерть, либо бесконечное кружение в замкнутом пространстве одних и тех же тем. Есть ли великие картины, снятые после шестидесяти? До уровня шедевра, случившегося в молодости, сколько я знаю, никому не удалось подняться еще раз. В этом



«Блоу-ап», реж. Микеланджело Антониони

смысле больше везет уверенным «хорошистам». «Гражданин Кейн», или «Иваново детство», или «8 $^1/_2$» создаются однажды в жизни. Дар как бы истаивает, разрушается, уходит в засасывающую прорву через глазок кинокамеры, ощущается как исчезновение. «Не сиди на холодном камне, — предупреждал старшина Васьков девушку-солдата. — Он остынет и из тебя будет тепло тянуть» («А зори здесь тихие...»). Холод «железки» тянет тепло из режиссера, который сосредоточивает в себе и стягивает на себя магию кинопроизводства.

А между тем слова «кино исчезает» имеют и весьма конкретное значение — гибель пленки. Рукописи, может, и не горят (хотя, по-моему, горят, сгорел же второй том «Мертвых душ»), фильмы же (то есть «пленки») не только горят (даже в воде), но еще выцветают и рассыпаются в прах. Сохранить все невозможно. Погибла целая Атлантида фильмов, выпущенных до 1950 года, снятых на нитратную пленку, погибла почти половина всего, что было снято начиная с 1895 года. Ради извлечения соли серебра, содержавшейся в эмульсии, в 20-е годы было уничтожено гигантское количество фильмов, в одних только США 85 процентов всего фонда. Потом как устаревшее истребляли немое кино. В начале 50-х с наступлением эпохи ацетатцеллюлозы, из соображений пожаробезопасности, уничтожали целлулоидные фильмы. Для удобства хранения фильмы переводят на 16-*мм*, а иногда на 8-*мм* или супер-8-*мм* пленку. Качество при этом не то что теряется, оно становится другим. Конечно, идет и процесс поисков, восстановления, сохранения. Новые технологии позволяют вернуть ветхим, попорченным лентам первоначальную свежесть. Голландский режиссер Петер Дельпо сделал картину «Лирический нитрат», в которой использовал реставрированные копии голландских, немецких, итальянских, русских (из «Женщины завтрашнего дня» Петра Чардынина) фильмов. Когда на экране возникает кусок пленки с нитратными «пузырями», это воспринимается как трещинки на старинном холсте, как чернота древней иконы, словом, как свидетельство достоинства старины и «штучности» старинной работы.

Хрупкость искусства кино, его эфемерность — при всей грубой материальности и громоздкости «железки» — яснее всего ощущается цеховыми людьми, которые снимают фильмы-истории-создания-фильмов и фильмы-мемориалы, посвященные людям кино. К столетию фирмы «Гомон» Пьер Филипп подготовил антологию ее фильмов, аранжированную по принципу словаря, только ограниченного одной буквой «G»: этот своеобразный омаж иллюстрирует историю старейшей кинокомпании во всех ее ракурсах, пристегивается к словам, начинающимся с буквы «G»: grande, galant, gag, gain... Питер Богданович успел снять кинопортрет Джона Форда; Эдгардо Козарински — «Гражданин Ланглуа» о легендарном директоре Французской синематеки; Адриано Апра — «Росселлини глазами Росселлини»[3]; французы сняли для телевидения целую серию фильмов «Кинорежиссеры наших дней». Ингмар Бергман запечатлел процесс своей работы в фильме «Документ «Фанни и Александр». Еще в 60-е годы Нелли Каплан, сотрудничавшая с Абелем Гансом, сделала документальную ленту «Абель Ганс и его «Наполеон», а в 1980 году известный архивист Кевин Браунлоу (воссоздавший из «корзинного материала» эпопею «Неизвестный Чаплин») закончил восстановление этого несравненного гигантского шедевра, существовавшего во множестве неполных вариантов. Британский «4-й канал» ТВ и Британский киноинститут организовали его первый просмотр. Затем Фрэнсис Форд Коппола привез фильм в Америку и устроил сеансы в нью-йоркском мюзик-холле Радио-сити под сопровождение ор-

вольного обращения с ними. Он требует специального уведомления в случае, если один из перечисленных в списке фильмов должен подвергнуться «раскрашиванию» или каким-либо другим серьезным изменениям. Первое заседание Национальной комиссии по сохранению фильмов в составе тринадцати человек, среди которых представители киноорганизаций, профессиональных гильдий, кинокритики, академики, состоялось в январе 1989 года. После длительных обсуждений в сентябре они, наконец, представили список «сокровищ» американского кино (чтобы попасть в список, фильму должно быть как минимум десять лет). Вот их перечень: «Лучшие годы нашей жизни» («The Best Years of our Lives», реж. Уильям Уайлер, 1946), «Касабланка» («Casablanca», реж. Майкл Кёртиц, 1942), «Гражданин Кейн» («Citizen Kane», реж. Орсон Уэллс, 1941), «Толпа» («The Crowd», реж. Кинг Видор, 1928), «Доктор Стрейнджлав...» («Dr. Strangelove...», реж. Стэнли Кубрик, 1964), «Генерал» («The General», реж. Бастер Китон, 1927), «Унесенные ветром» («Gone with the Wind», реж. Виктор Флеминг, 1939), «Гроздья гнева» («The Grapes of Wrath», реж. Джон Форд, 1940), «Ровно в полдень» («High Noon», реж. Фред Циннеман, 1952), «Нетерпимость» («Intolerance», реж. Д.У.Гриффит, 1916), «Древо познания» («The Learning Tree», реж. Гордон Паркс, 1969), «Мальтийский сокол» («The Maltese Falcon», реж. Джон Хьюстон, 1941),

---

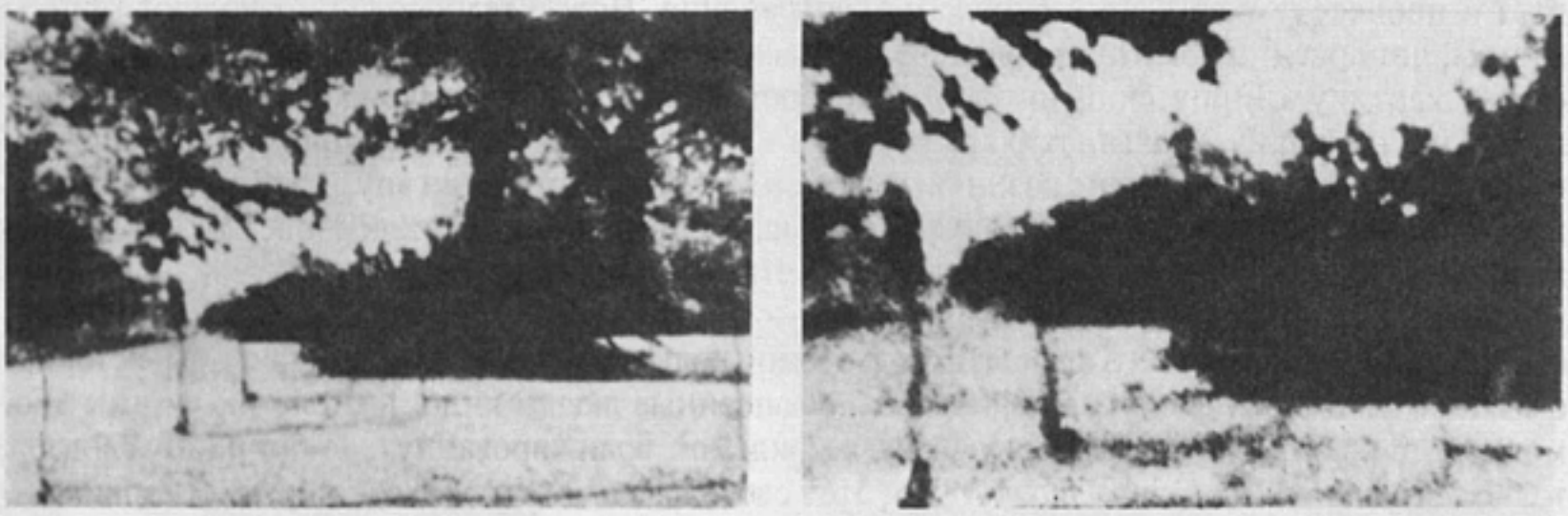
[3] Кстати, по замечанию Алена Бергала, Росселлини был первым режиссером, понявшим, что как бы ни довлела «воля к вымыслу», каждый фильм оказывается документальным свидетельством его собственных съемок. Это убеждение разделили с ним и Жак Риветт («подлинным сюжетом фильма всегда является метод его съемок»), и Вим Вендерс, и Жан-Люк Годар. Иллюстрацию этого тезиса дал Франсуа Трюффо: «Если бы меня раздражали актеры, угнетал климат Ниццы, студия казалась тюрьмой, а в семье случилась беда, «Американская ночь» получилась бы грустной и многозначительной, но на съемках мы веселились, как безумные, и фильм пропитался эйфорией».

кестра своего отца, Кармине Копполы. В течение месяца зал на шесть тысяч мест был заполнен до отказа. Сам Абель Ганс был уже очень слаб и приехать не мог. После премьеры Коппола позвонил ему по телефону в Париж и дал послушать гром аплодисментов. Плакали по обе стороны кабеля.

Чем глубже в прошлое удаляется фильм, тем сильнее интерес к нему. Как ни странно, привлекает иной раз само его несовершенство, всякого рода случайности, недоработки, неуклюжести, как бы зафиксировавшие то, что называется human factor (русский перевод этого выражения как «человеческий фактор» передает какой-то совершенно неправильный смысл), то самое качество, которое привлекает, скажем, в портретах, написанных рукой какого-нибудь безвестного крепостного художника. Скажем, в фильме неизвестного русского режиссера «Чемпион наизнанку» конькобежец то и дело выходит из кадра, взятого неподвижной камерой, но это не раздражает, потому что объект внимания в данном случае — не «художественное полотно», а непреднамеренно запечатленная реальность — одежда попавших в кадр людей, их спонтанное поведение, лица. Жучок, попавший в янтарь.

Чем технологичнее кино, которое пытается уже обходиться даже без актеров, довольствуясь их компьютерными конфигурациями, тем острее ощущается тоска по «кустарному кино». Феллини говорил, что кино, достигнув определенного уровня, двинется вспять[4]. Этот уровень достигнут: американский фотореализм, учитывающий в репрезентации не просто внешний облик, а внутреннее строение динозавра, ставит предел миметическим устремлениям и всяческой высокой точности, и уже брошен лозунг «Вперед, к Мельесу!».

В коммерческом мейнстримовском кино сегодня охотно пользуются приемами, впервые лабораторно задействованными авангардистами, — такими, как размытое, несфокусированное изображение, бликование, засветка, негатив и т.п. Вполне классический Оливер Стоун органично ввел в свой «J.F.K.» любительскую ленту некоего Запрудера, заснявшего убийство президента Кеннеди, а в «Прирожденных убийцах» прибегал к искажению изображения.



«Блоу-ап»

Абсолютное компьютерное совершенство фильма, его «стеклянная» гладкость атрофируют саму способность ви́дения, не «втягивая», а «отталкивая» взгляд, не говоря уже о том, что давление визуальной образности «замыливает» глаз. Требуются какие-то способы санации, очищающие каналы восприятия и возвращающие нам пусть далеко не первозданную, но достаточную чистоту видения. «Сидящие фигуры» (1988) Майкла Сноу — минималистский этюд по воспитанию навыка зрения.

Камера с непривычно большой скоростью движется строго горизонтально, так что изображение сливается в неразличимое «меланжевое» полотно; потом резко останавливается на неподвижном крупном плане асфальтовой дороги. Затем движение начинается в обратную сторону, и

---

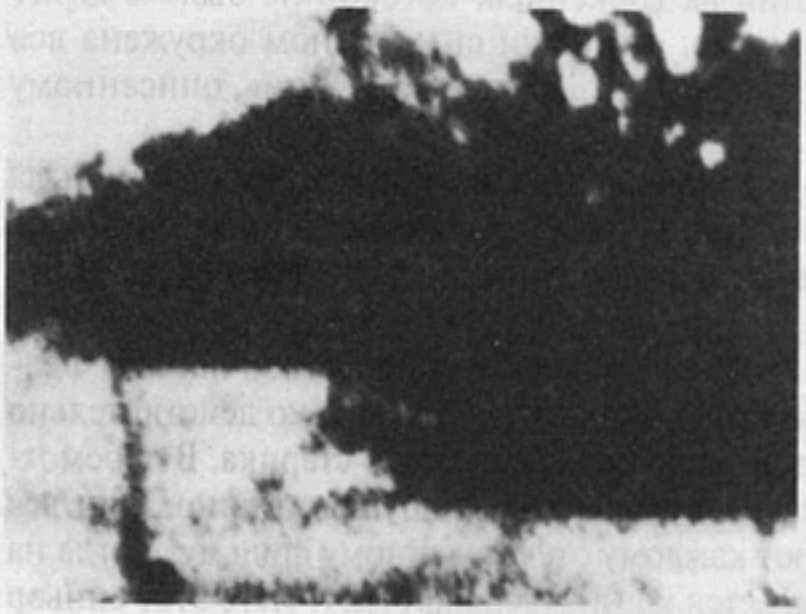
[4] Уже цитировавшийся Пол Шредер назвал это «хронологическим реверсом», обозначившимся в творчестве Ясудзиро Одзу, Карла Дрейера, Робера Брессона.

вновь крупный план асфальта. Так повторяется несколько раз, причем неподвижный план все укрупняется, в нем становятся все явственнее какие-то мелкие цветные включения, кусочки кварца, камушки. Потом на неподвижном плане мы видим воду, затем — траву и, наконец, цветы, которые после такой изобразительной диеты кажутся чудесным и невероятно прекрасным видением.

Не менее важная стратегема — очищение кино от замусоренности словами, возвращение его к своей изобразительной природе, искоренение порочного, с точки зрения теоретиков «чистого кино», засилья слова, превращения стихийно автономного, ищущего аутентичный язык искусства в «консервированный театр». Американец Холлис Фрэмптон («Лемма Цорна») создал своеобразную обучающую грамматику чтения визуального образа, с помощью которой, отправляясь от слова и постепенно освобождаясь от него, можно выйти в стихию чистой визуальной образности. Исполнить ставший каноном для кинематографа завет Робера Брессона, который любит повторять афоризм Дега: «Музы всегда молчат, они только изредка танцуют друг с другом».

«Мистер Смит едет в Вашингтон» («Mr.Smith Goes to Washington», реж. Фрэнк Капра, 1939), «Новые времена» («Modern Times», реж. Чарли Чаплин, 1936), «Нанук с Севера» («Nanook of the North», реж. Роберт Флаэрти, 1921), «В порту» («On the Waterfront», реж. Элиа Казан, 1954), «Следопыты» («The Searchers», реж. Джон Форд, 1956), «Пение под дождем» («Singin' in the Rain», реж. Джин Келли и Стэнли Донен, 1952), «Белоснежка и семь гномов» («Snow White and the Seven Dwarfs», реж. Уолт Дисней, 1937), «Некоторые любят погорячее» («Some Like It Hot», реж. Билли Уайлдер, 1959), «Звездные войны» («Star Wars», реж. Джордж Лукас, 1977), «Восход солнца» («Sunrise», реж. Ф.Мурнау, 1927), «Сансет бульвар» («Sunset Boulevard», реж. Билли Уайлдер, 1950), «Головокружение» («Vertigo», реж. Альфред Хичкок, 1959), «Волшебник из страны Оз» («The Wizard of Oz», реж. Виктор Флеминг, 1939).

Продолжение см. на с. 171



«Очеловечивающий» примитивизм стал характерным элементом творческих почерков Стэна Брэкиджа, использовавшего в автобиографическом фильме «Искренность» любительские съемки, сделанные его родителями, и Йонаса Мекаса («Воспоминания о путешествии в Литву»), где имитируется любительская съемка.

Но самым замечательным, как и самым чистым примером «кустарного кино», который я видела, стала ретроспектива в Московском музее кино «Графика и анимация Александра Алексеева». Сюда вошли не только собственные анимационные фильмы режиссера-эмигранта — «Ночь на Лысой горе», «Нос», «Картинки с выставки», его рекламные ролики, но еще фильм-урок, объясняющий технологию изобретенного им игольчатого экрана с прорисовкой по кончикам игл (20 игл на один квадратный дюйм) алмазной стеклорезкой, деревянной ложкой, поролоновым валиком и тому подобным подручным инструментом, что создает эффект «живого» изображения. Шестьдесят три года прошло с момента выхода на экраны «Ночи на Лысой горе», у мастера был свой класс в Канаде, но с тех пор только один из учеников, Жак Дрюон, воспользовался методикой Алексеева, сняв единственную картину в технологии игольчатого экрана.

Между прочим, внук Алексеева, Александр Рокуэлл, чей фильм «Somebody To Love» демонстрировался в прошлом году в Венеции и в этом году у нас в рамках Московского кинофестиваля, тоже снял кино о кино — «Как кур в ощип» («В супе») — о безумце, который состряпал 500-страничный сценарий и натолкнулся на железное сопротивление здравомыслящего продюсера, желающего делать кино, понятное и интересное зрителям.

Рокуэлл иронизирует над изрядно обветшавшим «мифом художника», фигуры, одержимой самовыражением, забывающей, что кино, которое по природе существует в зале, должно быть рассчитано на достаточно широкий вкус. Стив Бушеми, сыгравший в этом фильме роль безумного Ника, сыграл еще одного неортодоксального режиссера в ленте выпускника нью-йоркской Тиш-скул Тома Ди Чилло «Бытие в забытьи» — о мытарствах съемочной группы, пытающейся сделать низкобюджетный независимый фильм. Подобно множеству других игровых лент о том,

как делается кино, начиная с «8 $^1/_2$», эта картина перемешивает реальность действительную и иллюзорную до невозможности отличить одну от другой.

Начатая «новой волной» борьба с «иллюзионизмом» в кино, проиллюстрированная лентой английского киноведа Ноэля Берча «Поправку, пожалуйста, или Как мы попали в кино», бесславно закончилась. Зритель жаждет иллюзий, а кино ревностно охраняет свои мифы, постоянно обновляя и перелицовывая их, не давая забыть. Достаточно вспомнить, например, киноисторию Мэрилин Монро — от антологии «Мэрилин» до экспериментального фильма Брюса Коннера «Мэрилин», где режиссер использует кадры любительской ленты, снятой неизвестным оператором для личного досье Мэрилин, еще готовившейся покорить Мувиленд, и фильма Клея Коула «Открытие Мэрилин Монро», на основе доголливудских фотографий Нормы Джин Бейкер Мортенсон строящего миф невинной чувственной простушки.

Фетишизируются не только кинокумиры, но и сама кинокамера. «Камера — гораздо больше, чем аппарат фиксации; это медиум, передающий нам вести из иного мира, приобщающий нас великому таинству. Здесь начинается волшебство... Фильм — это лента сновидений». Так говорил Орсон Уэллс. В кино часто возникают сны. Сон — не только химерическая субстанция фильма, но и мечта, греза, словом, все, что обозначается понятием dream (в отличие от физиологического понятия sleep). Но если у Феллини в «8 $^1/_2$» мы еще точно знаем, где проходит граница между сном и явью, то у Ди Чилло, например, все запутывается предельно: сперва сон выделяется черно-белой светописью, а явь красочна, потом вдруг все наоборот. Еще в начале века Бертран Рассел писал о том, что, возможно, то, что мы называем бодрствованием, может оказаться лишь необычайно устойчивым и повторяющимся ночным кошмаром. Что нет никакого очевидного доказательства существования во сне или наяву. Джон Хьюстон закончил «Мальтийского сокола» цитатой из Шекспира, которой не было в книге Дэшиела Хэммета: «Мы созданы из вещества того же, что наши сны, и сном окружена вся наша маленькая жизнь». Нарциссизм кино — не только дань «комплексу мумии», описанному Базеном. Это рассказ о самой жизни.

И если уж мы вспомнили про Рассела, то можно добавить, что еще в начале века наука была одержима исследованием сферы и границ знания. Это совпало с молодостью кино, которое естественно включилось во всеобщий процесс, исследуя собственные сферу и границы. И это еще одна причина его нарциссизма.

...А кино исчезает. В прошлом году в Венеции показывали несколько фильмов памяти Феллини. Один из них был о прощании с ним. Небольшой траурный зал, несколько действительно близких людей, никакой официальщины. Вот к гробу подводят седовласого старика. В просмотровом зале позади меня сидят молодые итальянские журналисты, пишущие о кино. Они все очень патриотично настроены, подолгу аплодируют каждому отечественному фильму. Когда на экране появляется этот старик, один из них пригибается ко мне и спрашивает: «Кто этот синьор в белом плаще?» Если бы я к тому времени уже посмотрела фильм Аньес Варда «Сто и одна ночь», глядишь, скаламбурила бы: «Это синьор Синема». Но я его еще не видела. И потому ответила просто: «Антониони».

ВЕЧА

ЭКРАНИЗАЦИЯ
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ
ФАНТАСТИКА
КОРОТКИЙ МЕТРАЖ
НЕИГРОВОЕ КИНО
АНИМАЦИЯ
ДЕТСКИЙ ФИЛЬМ
ФИЛЬМ О ЖИВОТНЫХ

ЭКРАНИЗАЦИЯ

В списке названных экранизаций преобладают знаменитые и классические. Среди авторов — Висконти, Куросава, Протазанов, Козинцев, Форман, Михалков. Или — Ренуар, Уэллс, Годар, Тарковский, Пудовкин, Пазолини. Есть и Протазанов, и Дрейер, и Брессон. Незаслуженно отсутствует Вайда. Зато есть несколько создателей весьма неканонических экранизаций — Луи Маль («Ваня с 42-й улицы»), Александр Сокуров («Тихие страницы»), Юрий Норштейн («Шинель»), Питер Гринуэй («Книги Просперо»). Их присутствие внушает мысль о том, что навязшие в зубах в 70—80-е годы споры об экранизации, почему-то особенно любимые советскими киноведческими изданиями, отошли в прошлое. В конце концов некоторые шедевры литературной классики, наверное, смогут дождаться своего наиболее адекватного воплощения лишь с освоением новейшей электронной визуальности (Кэрролл, Рабле). Шаг к такому прочтению уже сделан Гринуэем в его компьютерных дантовских терцинах.

«Пышка»

«Процесс»

«Смерть в Венеции»

«Книги Просперо»

«Мать», реж. Всеволод Пудовкин
«Пышка», реж. Михаил Ромм
«Бесприданница», реж. Яков Протазанов
«Человек-зверь», реж. Жан Ренуар
«Унесенные ветром», реж. Виктор Флеминг
«Гроздья гнева», реж. Джон Форд
«Третий человек», реж. Кэрол Рид
«Дневник сельского священника», реж. Робер Брессон
«Расёмон», реж. Акира Куросава
«Идиот», реж. Акира Куросава
«Слово», реж. Карл Теодор Дрейер
«Белые ночи», реж. Лукино Висконти
«Двенадцать разгневанных мужчин»,
реж. Сидни Люмет
«Дон Кихот», реж. Григорий Козинцев
«Леопард», реж. Лукино Висконти
«Процесс», реж. Орсон Уэллс
«Деловые люди», реж. Леонид Гайдай
«Презрение», реж. Жан-Люк Годар
«Гамлет», реж. Григорий Козинцев
«Война и мир», реж. Сергей Бондарчук
«Полуночные колокола», реж. Орсон Уэллс
«Оливер!», реж. Кэрол Рид
«Сюзанна Симонен, монахиня Дени Дидро»,
реж. Жак Риветт
«Золотой теленок», реж. Михаил Швейцер
«Мольба», реж. Тенгиз Абуладзе
«Дворянское гнездо»,
реж. Андрей Михалков-Кончаловский
«Бег», реж. Александр Алов, Владимир Наумов
«Король Лир», реж. Григорий Козинцев
«Смерть в Венеции», реж. Лукино Висконти
«Солярис», реж. Андрей Тарковский
«Пой песню, поэт!», реж. Сергей Урусевский
«Цветок тысячи и одной ночи»,
реж. Пьер Паоло Пазолини
«Полет над гнездом кукушки», реж. Милош Форман
«Неоконченная пьеса для механического пианино»,
реж. Никита Михалков
«Одинокий голос человека»,
реж. Александр Сокуров
«Несколько дней из жизни И.И.Обломова»,
реж. Никита Михалков
«Васса», реж. Глеб Панфилов
«ТВ Данте», реж. Питер Гринуэй
«Опасные связи», реж. Стивен Фрирз
«Книги Просперо», реж. Питер Гринуэй
«Тихие страницы», реж. Александр Сокуров
«Ваня с 42-й улицы», реж. Луи Маль
«Форрест Гамп», реж. Роберт Земекис
«Шинель», реж. Юрий Норштейн

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ, ФАНТАСТИКА

Высокий рейтинг советского исторического кино признан международными экспертами: например, по опросу Итальянского зрелищного центра в серии «Кинобиографии» на первом месте стоит «Андрей Рублев», на четвертом — «Иван Грозный». Интересно сравнить тот и другой список. Наши специалисты дополнили номинацию целым рядом выдающихся картин как отечественных, так и зарубежных. Среди последних — «Пепел» Вайды, «Фицкарральдо» Херцога и (названный Владимиром Утиловым) «Хуарес» Уильяма Дитерле. Удивительным образом в этой категории пропущены «Ганди», «Последний император», «Юный мистер Линкольн» и «Лоуренс Аравийский». Более спорно, считать ли историческими фильмами «Амадея», «Лолу Монтес», «Страсти Жанны д'Арк» и «Евангелие от Матфея», тоже фигурирующие и в нашем, и в итальянском списках.

На удивление беден реестр советской фантастики: всерьез можно говорить лишь об «Аэлите» (благодаря костюмам Экстер) и двух опытах Тарковского. Не будучи абсолютно удачными, оба тем не менее вошли в список Итальянского зрелищного центра, вообще поразительно близкий к вердикту наших экспертов: из десяти фильмов лишь один — «Близкие контакты третьей степени» — не прозвучал в нашем опросе.

«Нибелунги»

«Перед судом истории»

«Мой друг Иван Лапшин»

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

«Нетерпимость», реж. Дэвид Уорк Гриффитт
«Нибелунги», реж. Фриц Ланг
«Броненосец «Потемкин», реж. Сергей Эйзенштейн
«Наполеон», реж. Абель Ганс
«Страсти Жанны д'Арк», реж. Карл Теодор Дрейер
«Да здравствует Вилья!», реж. Джек Конвей
Трилогия о Максиме, реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг
«Александр Невский», реж. Сергей Эйзенштейн
«Хуарес», реж. Уильям Дитерле
«Вечерние посетители», реж. Марсель Карне
«Дети райка», реж. Марсель Карне
«Иван Грозный», реж. Сергей Эйзенштейн
«Чувство», реж. Лукино Висконти
«Лола Монтес», реж. Макс Офюльс
«Замок паутины» («Трон в крови»), реж. Акира Куросава
«Седьмая печать», реж. Ингмар Бергман
«Назарин», реж. Луис Бунюэль
«Самый длинный день», реж. Кен Аннакин
«Евангелие от Матфея», реж. Пьер Паоло Пазолини
«Пепел», реж. Анджей Вайда
«Перед судом истории», реж. Фридрих Эрмлер
«Гибель богов», реж. Лукино Висконти
«Ватерлоо», реж. Сергей Бондарчук
«Андрей Рублев», реж. Андрей Тарковский
«Агирре, гнев Божий», реж. Вернер Херцог
«Людвиг», реж. Лукино Висконти
«Пусть начнется праздник», реж. Бертран Тавернье
«Казанова Феллини», реж. Федерико Феллини
«Агония», реж. Элем Климов
«Фицкарральдо», реж. Вернер Херцог
«Ночь Варенны», реж. Этторе Скола
«Амадей», реж. Милош Форман
«Мой друг Иван Лапшин», реж. Алексей Герман
«Мать», реж. Глеб Панфилов

ФАНТАСТИКА

«Путешествие на Луну»

«Сталкер»

«Путешествие на Луну», реж. Жорж Мельес
«На завоевание полюса», реж. Жорж Мельес
«Носферату – симфония ужаса»,
реж. Фридрих Вильгельм Мурнау
«Аэлита», реж. Яков Протазанов
«Метрополис», реж. Фриц Ланг
«Война миров», реж. Байрон Хэскин
«Вторжение похитителей тел», реж. Дон Сигел
«Планета бурь», реж. Павел Клушанцев
«Человек-амфибия», реж. Геннадий Казанский,
Владимир Чеботарев
«Альфавиль», реж. Жан-Люк Годар
«2001: Космическая одиссея», реж. Стэнли Кубрик
«Заводной апельсин», реж. Стэнли Кубрик
«Солярис», реж. Андрей Тарковский
«Отроки во Вселенной», реж. Ричард Викторов
«Звездные войны», реж. Джордж Лукас
«Чужой», реж. Ридли Скотт
«Сталкер», реж. Андрей Тарковский
«Человек-слон», реж. Дэвид Линч
«Бегущий по лезвию бритвы», реж. Ридли Скотт
«Е.Т. Инопланетянин», реж. Стивен Спилберг
«Бразилия», реж. Терри Гиллиам
«Назад в будущее», реж. Роберт Земекес
«Муха», реж. Дэвид Кроненберг

КОРОТКИЙ МЕТРАЖ,
НЕИГРОВОЕ КИНО, АНИМАЦИЯ

Надо признать, что эти списки выдают отсутствие у нас глубокой эрудиции и элемент необязательности.

Короткометражные игровые фильмы, похоже, иногда выбраны по принципу знаменитых имен («Каток и скрипка» Тарковского), но преобладает в списке действительно классика — «Андалузский пес», «Ноль за поведение», «Механический балет» и т.д. Есть поклонники и у «Нескладухи» Овчарова, и у «Свадьбы» Кобахидзе, и у «Перелета воробьев» Баблуани (в коротком метре некогда незабываемо блеснуло грузинское кино). Впрочем, репрезентативность ответов объясняется весьма специфическим, «усеченным» эстетическим опытом этого подвида кино, вечно страдающего от мнимого величия кинематографа классического хронометража (90 минут или по-американски — 120). Из вредности хотелось бы вставить в этот список какую-нибудь бесконечную «Санта-Барбару», чей эстетический багаж гораздо скуднее, мягко говоря, опыта вышеприведенных карликовых шедевров.

Отсутствие эрудиции сказалось и на списках по неигровому кино.

Хорошо, что в них хотя бы попали фильмы Вертова, Пелешяна и Сокурова (документальное кино), Елены Саканян (научное). Но выпало очень многое: например — целиком — интересное советское телевизионное кино (Лисакович, Беляев, Зеликин), а также фильмы Голдовской, Косаковского.

Как ни странно, более полон и представителен зарубежный список. Который, между прочим, подтверждает, что часто лучшие документальные фильмы делаются вовсе не «чистыми» документалистами: к ним никак не отнесешь ни Бунюэля, ни Шанталь Акерман, ни Клузо, ни Рене, ни Рехвиашвили, ни даже Лени Рифеншталь. Безусловно лидирует Флаэрти и вызывающим образом (или просто случайно?) отсутствует Грирсон...

Анимация представлена «джентльменским набором» фильмов и имен: Норштейн, Хитрук, Хржановский. Вспомнили, правда, о Старевиче и Александре Алексееве — видно, благодаря

недавним ретроспективам. Среди зарубежных мастеров анимации есть основные классики — Мак-Ларен, Дисней и даже Попеску-Гопо, но специальных знаний в этой сфере нам все же не хватает. Видимо, сказывается наметившаяся в последнее время маргинализация бытования этих видов кино, их эзотерическое обособление в узких фестивальных пространствах. С другой стороны, список (за исключением «Гагарина») в известной степени ретроспективен, ибо авторскую активно вытеснила так называемая «лимитированная» телеанимация, паразитирующая на диснеевской стилистике и в известной степени дискредитирующая этот вид кино как таковой. Кстати, нас уже в самое ближайшее время ждут номинации по разряду мультипликации компьютерной. Знаем ли имена ее прародителей?..

КОРОТКИЙ МЕТРАЖ

«Путешествие на Луну», реж. Жорж Мельес
«Собачья жизнь», реж. Чарлз Чаплин
«Механический балет», реж. Фернан Леже, Дадли Мёрфи
«Шахматная горячка», реж. Всеволод Пудовкин
«Андалузский пес», реж. Луис Бунюэль
«Ноль за поведение», реж. Жан Виго
«Загородная прогулка», реж. Жан Ренуар
«Опоздавшие на паром», реж. Карл Теодор Дрейер
«Красный шар», реж. Альбер Ламорис
«Каток и скрипка», реж. Андрей Тарковский
«Пес Барбос и необычный кросс», реж. Леонид Гайдай
«Овечий сыр», реж. Пьер Паоло Пазолини
«Кариатида», реж. Павел Юрачек и Ян Шмидт
«Свадьба», реж. Михаил Кобахидзе
«Зонтик», реж. Михаил Кобахидзе
«Молот», реж. Александр Илич
«Нескладуха», реж. Сергей Овчаров
«Перелет воробьев», реж. Теймураз Баблуани
«Кто сильнее?», реж. Ли Страсберг
«Переход товарища Чкалова через Северный полюс», реж. Максим Пежемский
«Болеро», реж. Ян Труэлль

«Красный шар»

НЕИГРОВОЕ КИНО

«Прибытие поезда...», реж. Луи и Огюст Люмьер
«Нанук с Севера», реж. Роберт Флаэрти
«Берлин — симфония большого города», реж. Вальтер Рутман
«Человек с киноаппаратом», реж. Дзига Вертов
«Земля без хлеба», реж. Луис Бунюэль
«Человек из Арана», реж. Роберт Флаэрти
«Триумф воли», реж. Лени Рифеншталь
«Прелюдия войны», реж. Фрэнк Капра
«Мост Сторстрём», реж. Карл Теодор Дрейер
«Ночь и туман», реж. Ален Рене
«Тайна Пикассо», реж. Анри-Жорж Клузо
«Обыкновенный фашизм», реж. Михаил Ромм
«Взгляните на лицо», реж. Павел Коган
«Смеющийся человек», реж. Герхардт Шойман, Вальтер Хайновский
«Без легенд», реж. Алоиз Бренч, Александр Сажин, Герц Франк

«Человек с киноаппаратом»

НЕИГРОВОЕ КИНО

«Обыкновенный фашизм»

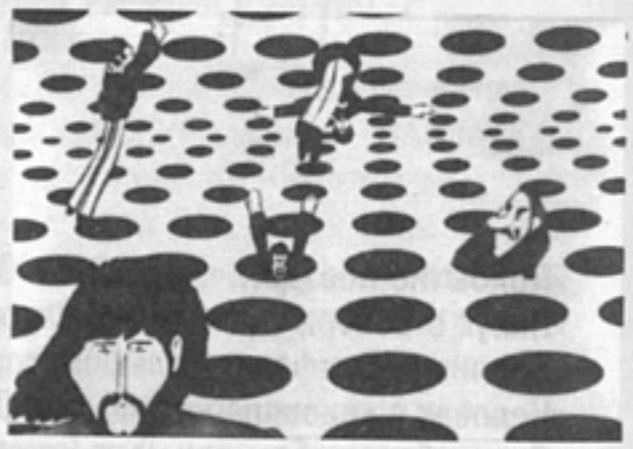
«Начало», реж. Артавазд Пелешян
«Мы», реж. Артавазд Пелешян
«Генетика и мы», реж. Елена Саканян
«Легко ли быть молодым?», реж. Юрис Подниекс
«Лето Марии Войновой», реж. Александр Сокуров
«Коянискацци», реж. Годфри Реджио
«Наша мама — герой», реж. Николай Обухович
«Улица Поперечная», реж. Ивар Селецкис
«Советская элегия», реж. Александр Сокуров
«Шоа», реж. Клод Ланцманн
«Анима мунди», реж. Годфри Реджио
«Восток», реж. Шанталь Акерман
«В треугольном круге», реж. Александр Рехвиашвили
«Черные дни», реж. Ладислав Куделка
«Я сам себе женщина», реж. Роза фон Праунхайм
«Вечерний звон», реж. Юрий Шиллер

Названы также режиссеры Юрий Климов, Рейн Маран и Марк Соосаар.

АНИМАЦИЯ

«Месть кинематографического оператора», реж. Владислав Старевич
«Ночь на Лысой горе», реж. Александр Алексеев
«Три поросенка», реж. Уолт Дисней[1]
«Белоснежка и семь гномов», реж. Уолт Дисней
«Фантазия», реж. Уолт Дисней
«Бэмби», реж. Уолт Дисней
«Золотая антилопа», реж. Лев Атаманов
«Пустота», реж. Норман Мак-Ларен
«Корова на Луне», реж. Душан Вукотич
«Homo sapiens», реж. Йон Попеску-Гопо
«Сто один далматинский дог», реж. Уолт Дисней
«Па-де-де», реж. Норман Мак-Ларен
«Варежка», реж. Роман Качанов
«Желтая подводная лодка», реж. Джордж Даннинг
«Фильм, фильм, фильм!», реж. Федор Хитрук
«Ну, погоди!», реж. Вячеслав Котеночкин
«Дикая планета», реж. Рене Лалу
«Цапля и Журавль», реж. Юрий Норштейн
«Ежик в тумане», реж. Юрий Норштейн
Пушкинская трилогия, реж. Андрей Хржановский
«Сказка сказок», реж. Юрий Норштейн
«Жил-был пес», реж. Эдуард Назаров
«Падал прошлогодний снег», реж. Александр Татарский
«Гагарин», реж. Алексей Харитиди
«Лев с седой бородой», реж. Андрей Хржановский
«Аладдин», реж. Джон Маскер, Рон Клементс

«Фантазия»



«Желтая подводная лодка»

«Ежик в тумане»

[1] Здесь и далее имеется в виду творческая группа под руководством Уолта Диснея, поскольку формально он являлся продюсером картин своей студии, а не их режиссером. — *Прим. ред.*

«Багдадский вор»

«Морозко»

«Е.Т. Инопланетянин»

«Малыш», реж. Чарлз Чаплин
«Красные дьяволята», реж. Иван Перестиани
«Путевка в жизнь», реж. Николай Экк
«Дети капитана Гранта», реж. Владимир Вайншток
«Волшебник из страны Оз», реж. Виктор Флеминг
«Золотой ключик», реж. Александр Птушко
«Багдадский вор», реж. Людвиг Бергер, Тим Уилан, Майкл Пауэлл
«Золушка», реж. Надежда Кошеверова, Михаил Шапиро
«Белая грива», реж. Альбер Ламорис
«Сережа», реж. Георгий Данелия, Игорь Таланкин
«Королевство кривых зеркал», реж. Александр Роу
«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», реж. Элем Климов
«Мэри Поппинз», реж. Роберт Стивенсон
«Морозко», реж. Александр Роу
«Город мастеров», реж. Владимир Бычков
«Айболит-66», реж. Ролан Быков
«Звонят, откройте дверь», реж. Александр Митта
«Если...», реж. Линдсей Андерсон
«Новые приключения неуловимых», реж. Эдмонд Кеосаян
«Сто дней после детства», реж. Сергей Соловьев
«Багси Мэлоун», реж. Алан Паркер
«Е.Т. Инопланетянин», реж. Стивен Спилберг
«Фанни и Александр», реж. Ингмар Бергман
«Пацаны», реж. Динара Асанова
«Чучело», реж. Ролан Быков
«Пелле-завоеватель», реж. Билле Аугуст
«Кто подставил Кролика Роджера?», реж. Роберт Земекис

Поистине стоило строить Центральную студию детских и юношеских фильмов имени А.М.Горького и учреждать Фонд детских фильмов имени Р.Быкова, чтобы на сотом году существования кино в номинации «Детский фильм» с невероятным отрывом от коллег (одиннадцать голосов!) победил Стивен Спилберг с «Инопланетянином»!

Впрочем, эта анкета напомнила и об обратном (советую прочесть ее результаты нынешнему руководителю упомянутой студии Сергею Ливневу): феномен советского детского кино безусловен — не обладавшие ничем, кроме скромной поддержки государства, доморощенных гениев-реквизиторов и пиротехников, Роу и Птушко смотрят в анкете Спилбергу в затылок и в каком-то смысле являются его достойными отечественными аналогами. Об уровне мастерства (в частности, драматургического) их сказок нынче можно разве что мечтать! Все то же самое можно сказать и о пленительной послевоенной «Золушке», ставшей отечественной рекордсменкой опроса.

Данная номинация, впрочем, не вызвала особого энтузиазма у опрашиваемых, в результате чего многие из них ограничились ленивыми прочерками, хотя, если покопаться в памяти, в этот примечательный список можно было без всяких натяжек включить ленты Станислава Ростоцкого, Ричарда Викторова, Бориса Рыцарева, а также неподражаемую горьковскую трилогию Марка Донского, которая, собственно, и «породила» феномен некогда «лучшей в мире», а ныне развалившейся студии.

Впрочем, если следовать логике экспертов, назвавших детскими фильмами «Фанни и Александр» и «Если...», то данный список можно было бы растягивать бесконечно, включив туда и «Цвет граната», и «Среди серых камней», и «До свидания, дети», и «Амаркорд», и даже «Жестяной барабан». Логика данного рейтинга окончательно рушится, если проанализировать, какие, собственно, фильмы в нашей стране являются фаворитами подростков в середине 90-х. «Съеденные заживо»? «Круто сваренные»? А может быть, уже и «Эмманюэль-5»?

ФИЛЬМ О ЖИВОТНЫХ

Данная номинация предоставила довольно широкий плацдарм для тех, кто захотел, пользуясь современным сленгом, «оторваться». Знаменитой голливудской «звезде» Рин-Тин-Тину в рейтинге места не нашлось, зато сюда забрел «Человек-слон», залетели «Птицы» и «Муха» (в каком-то смысле «Человек-муха» — контаминация М.Трофименкова), заползли спилберговские динозавры из «Парка Юрского периода» и, по-видимому, крысы, облепившие плот безумного Клауса Кински (иначе выбор А.Тимофеевским фильма «Агирре, гнев Божий» истолковать сложно).
Поставленный вопрос отвечающими был истолкован двояко: или как выявляющий любовь к тому или иному обаятельному зверю (птице, насекомому!) — «звезде», или же как оценка мастерства режиссера, сумевшего выдающимся образом обыграть присущую животным (все же насекомым и рыбам в меньшей степени) имманентную киногению. Так, кто-то извлек из киноведческой памяти Брессона и Хичкока, а кто-то предпочел искусной режиссуре морду любимого зверя, над злоключениями коего печалилось не одно поколение кинозрителей. С этой точки зрения удивляет отсутствие программно сентиментального фильма Станислава Ростоцкого «Белый Бим Черное ухо» и вовсе не удивляет абсолютная победа человека-собаки Мухтара (пять голосов!) в неприхотливом фильме Семена Туманова, ставшем российской анималистской классикой, скорее всего, неведомой западному знатоку кино.
Так или иначе, если бы составители номера предоставили опрашиваемым больше времени на размышления и не стояли у них над душой, то, без всякого сомнения, в списке оказались бы «Дикая собака Динго», «Пегий пес, бегущий краем моря», «Лошадь, скрипка и немножко нервно» и «Человек-зверь»...

«Бэмби»

«Лесси, возвращайся домой»

«Ко мне, Мухтар!»

«Кинг Конг», реж. Мэриан Купер, Эрнест Шедсак
«Джульбарс», реж. Владимир Шнейдеров
«Маленький погонщик слонов»,
реж. Золтан Корда, Роберт Флаэрти
«Бэмби», реж. Уолт Дисней
«Книга джунглей», реж. Золтан Корда
«Лесси, возвращайся домой»,
реж. Фред М.Уилкокс
«Легенда о Лобо», реж. Уолт Дисней
«Ко мне, Мухтар!», реж. Семен Туманов
«Птицы», реж. Альфред Хичкок
«Случайно, Бальтазар», реж. Робер Брессон
«Рожденная свободной», реж. Джеймс Хилл
«Косынка» («Шаговик»), реж. Борис Галантер
«Внимание: черепаха!», реж. Ролан Быков
«Тропой бескорыстной любви», реж. Агаси Бабаян
«Агирре, гнев Божий», реж. Вернер Херцог
«Африканский слон», реж. Саймон Тревор
«Бесконечная история», реж. Вольфганг Петерсен
«Муха», реж. Дэвид Кроненберг
«Медведь», реж. Жан-Жак Анно
«Анима мунди», реж. Годфри Реджио
«Бетховен», реж. Брайан Левант
«Парк Юрского периода»,
реж. Стивен Спилберг

Как и в номинации неигрового кино, названы также фильмы режиссеров Юрия Климова, Рейна Марана и Марка Соосаара.

Кинофестиваль в Локарно

В 1946—1948 годах проводились опросы по определению лучших фильмов и их создателей, затем призы жюри не имели названий, в 1952—1953 годах вручались премии иностранных кинокритиков. С 1958-го и по 1965 год призы получили поэтическое название «Золотых» и «Серебряных парусов». Но с 1968 года они стали «Леопардами», а с 1972 года, помимо «Золотых» и «Серебряных леопардов», появились и бронзовые. Также в 1977—1989 годах существовали призы имени Эрнеста Артариа, а с 1992 года — дополнительные (кроме бронзовых) специальные премии Swissair/Crossair, присуждаемые за поиск контактов между разными нациями и культурами. В 1983—1987 годах проводился конкурс телефильмов с вручением призов «Глаз леопарда».

1946

Признаны лучшими: фильм «И из них не осталось никого» (США) и режиссер Рене Клер; *самый интересный сценарий* — «Глубокой ночью» (Великобритания); *самая развлекательная картина* — «Смит — Алый Цветок» (Великобритания, 1941, реж. Лесли Хоуард); *операторы* — Эдуард Тиссэ, Андрей Москвин («Иван Грозный», 1-я серия, СССР); *актер* — Ричард Гайдн («И из них не осталось никого»); *актриса* — Анна Маньяни («Рим — открытый город», Италия).

1947

Признаны лучшими: фильм «Молчание — золото» (Франция) и режиссер Рене Клер; *сценарий* — «Жить в мире» (Италия); *операторы* — Габриэль Фигероа («Мария Канделария», Мексика, 1944); Анатолий Головня и Тамара Лобова («Адмирал Нахимов», СССР); *актер* — Морис Шевалье («Молчание — золото»); *актриса* — Дженнифер Джонс («Клюни Браун», США).

1948

Признаны лучшими: фильм «Германия, год нулевой» (Италия, реж. Роберто Росселлини); *оригинальный сценарий* — «Германия, год нулевой», «Жизнь в розовом цвете» (Франция); *литературная адаптация* — «Чудо на 34-й улице» и «Поцелуй смерти» (США); *режиссер* — Джон Форд («Форт Апач», США); *операторы*: Николя Айе («Пармская обитель», Франция — Италия) и Арчи Стаут («Форт Апач») — *черно-белые фильмы*, Гай Грин и Джефри Ансуорт («Бланш Фьюри», Великобритания), Роберт Сертис («Незаконченный танец», США) — *цветные картины; актер* — Виктор Мэчьюр («Поцелуй смерти»); *актриса* — Хильдегард Кнеф («Убийцы среди нас», Восточная Германия).

«Композитор Глинка», реж. Григорий Александров

1949

Главный приз — «Ферма семи грехов» (Франция, реж. Жан Девевр); *специальная премия* — «Похитители велосипедов» (Италия, реж. Витторио Де Сика); *режиссер* — Уильям А. Уэллман («Желтое небо», США), *актриса* — Хильде Краль («Любовь 47», ФРГ); *полицейский фильм* — «Он бродил ночью» (США, реж. Альфред Уэркер); *развлекательный* — «Адам и Эвелин» (Великобритания, реж. Харолд Френч); *лучший сюжет* — «Очарование» (США); *операторская работа и монтаж* — «Белые лапки» (Франция).

1950

Главный приз — «Когда Уилли придет, маршируя, домой» (США, реж. Джон Форд).

1951

Фестиваль не проводился.

1952

Призы иностранных кинокритиков — «Мирок Дона Камилло» (Франция — Италия, реж. Жюльен Дювивье), «Золотая каска» (Франция, реж. Жак Беккер), «Преследуемый» (Великобритания, реж. Чарлз Крайтон).

1953

Призы иностранных кинокритиков: лучший фильм — «Юлий Цезарь» (США, реж. Джозеф Лео Манкевич),

Анекдоты

Иногда на съемках кое-что получается даже лучше, чем было задумано. Событие это достаточно редкое и вполне может быть отнесено на счет вмешательства высших сил. Ричард Флейшер описывает, как по счастливой случайности ему особенно удался один кадр во время съемок эпопеи для Дино Де Лаурентиса.

«Утром 15 февраля 1961 года на обдуваемом ветрами холме близ средневековой деревушки Рокка-страда, милях в ста двадцати от Рима, с уникального кадра начинались съемки экранной версии «Варраббаса».

Сцена была столь впечатляющей и трогательной, что толпа деревенских жителей, собравшихся посмотреть на нашу работу, упала на колени и принялась молиться, а большая часть съемочной группы наскоро перекрестилась. Момент был потрясающий, незабываемый.

В сцене воссоздавалось распятие Христа на фоне полного затмения солнца. Такое совпадение бывает раз в жизни - чтобы затмение произошло как раз в тот момент, когда снимался эпизод распятия.

«Композитор Глинка» (СССР, реж. Григорий Александров); *премия* — «Стеклянная стена» (США, реж. Максуэлл Шейн).

1954

Призы — «Врата ада» (Япония, реж. Тэйноскэ Кинугаса), «Принц Байяя» (ЧССР, мультфильм, реж. Иржи Трнка), «Дикие плоды» (Франция, реж. Эрве Бромберже), «Ротация» (ГДР, реж. Вольфганг Штаудте), «Баран о пяти ногах» (Франция, реж. Анри Верней).

1955

Призы — Иржи Трнка за творчество (мультфильм «Соловей императора», ЧССР), «Кармен Джонс» (США, реж. Отто Преминджер).

1957

Приз — «Крик» (Италия, реж. Микеланджело Антониони); *специальная персональная премия* — режиссер Сидни Люмет («Двенадцать разгневанных мужчин», США).

1958

«Золотой парус» — «Норт Фредерик, 10» (США, реж. Филип Данн); *серебряный приз* — «Красавчик Серж» (Франция, реж. Клод Шаброль); *актер* — Квань Шань («История А О», Гонконг); *актриса* — Карла Гравина («Любовь и болтовня», Италия).

1959

Приз за режиссуру — Стенли Кубрик («Поцелуй убийцы», США); *актер* — Эрнест Боргнин («Ловушка для кролика», США); *зрелищный фильм* — «Капитанская дочка» (СССР, реж. Владимир Каплуновский); *развлекательная лента* — «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны» (Италия, реж. Марио Моничелли).

1960

«Золотой парус» — «Красавчик Антонио» (Италия — Франция, реж. Мауро Болоньини); *режиссер* — Марк Донской («Фома Гордеев», СССР); *актеры* — Спирос Фокас («Смерть друга», Италия) и Джонни Нэш («Шагни, как гигант», США); *актриса* — Яна Брейхова («Высший принцип», ЧССР); *сценарий* — Даниэль Буланже («Шутник», Франция).

1961

«Золотой парус» — «Полевые огни» (Япония, реж. Кон Итикава); *серебряные призы* — «Когда мы были маленькими» (Швейцария, реж. Хенри Брандт), «Люди с поезда» (ПНР, реж. Казимеж Куц).

1962

«Золотой парус» — «Такое большое сердце» (Франция, документальный фильм, реж. Франсуа Рейшенбах); *серебряные призы* — «Рычащие годы» (Италия, реж. Луиджи Дзампа), «Барон Мюнхгаузен» (ЧССР, реж. Иржи Трнка), «Военная охота» (США, реж. Деннис Сэндерс) и «В погоне за славой» (Великобритания, реж. Филип Ликок).

1963

«Золотой парус» — «Эшелон из рая» (ЧССР, реж. Збынек Брних); *серебряные призы* — «Василиски» (Италия, реж. Лина Вертмюллер), «Гитлер... такого не знаю» (Франция, документальный фильм, реж. Бертран Блие), «Аллилуйя холмам» (США, реж. Адольфас Мекас).

1964

«Золотой парус» — «Черный Петр» (ЧССР, реж. Ми-

«Черный Петр», реж. Милош Формон

КИНО ОТ ГИННЕССА

ИЗВЛЕЧЕНИЯ ИЗ «НОВОЙ КНИГИ РЕКОРДОВ ГИННЕССА ПО КИНО» ПЭТРИКА РОБЕРТСОНА
ЧАСТЬ III

Самый большой гонорар за оригинальный сценарий – 3 миллиона долларов заплатила фирма «Каролко» (США) в 1990 году Джо Эстерхазу за «Основной инстинкт», поставленный Паулем Верхувеном в 1992 году.

Самый большой гонорар за право экранизации романа в процентном отношении к бюджету фильма – 180 000 франков, или 78 процентов бюджета фильма «Отверженные» (Франция, 1911).

Самый большой гонорар за право экранизации романа – 5 миллионов долларов заплатила компания «Уорнер Бразерс» за «Костры амбиций» Тома Вулфа, экранизированные режиссером Брайаном Де Пальмой в 1990 году.

Самый большой гонорар за право экранизации спектакля – 9,5 миллионов долларов заплатила в 1978 году компания «Коламбиа Пикчерз» за бродвейский мюзикл «Энни» Чарлза Страуза, экранизированный Джоном Хьюстоном в 1982 году.

лош Форман); *серебряные призы за дебют* — «Зеленые годы» (Португалия, реж. Паулу Роша) и «Высокая стена» (ЧССР, реж. Карел Кахиня, *на самом деле фильм не является дебютом*); *специальные премии* — «Загонщик» (ПНР, реж. Эва и Чеслав Петельские), «Дневное затмение» (ВНР, реж. Золтан Фабри); *актер* — Джин Келли («Вот это да!», США); *актриса* — Хидэко Такаминэ («Томление», Япония).

1965

«Золотой парус» — «Четверо утром» (Великобритания, реж. Энтони Симмонс); *специальный приз* — «Орган» (ЧССР, реж. Штефан Угер); *серебряная премия* — «Кулаки в кармане» (Италия, реж. Марко Беллоккьо); *дебют* — «Пора мечтаний» (ВНР, реж. Иштван Сабо); *специальный приз жюри* — «Девочка и эхо» (СССР, реж. Арунас Жебрюнас); *премия мексиканской программе* — «Отдаленный ветер» (реж. Саломон Лайтер, Мануэль Мичел и Серхио Вехар), «В этом поселке нет воров» (реж. Альберто Исаак).

1966

Главный приз — «Отвага на каждый день» (ЧССР, реж. Эвальд Шорм); *специальная премия* — «Морган, подходящий случай для лечения» (Великобритания, реж. Карел Рейш).

1967

Главный приз — «Земля в трансе» (Бразилия, реж. Глаубер Роша); *специальная премия* — «Отец» (ВНР, реж. Иштван Сабо).

1968

«Золотой леопард» — «Мечтатели» (Италия, реж. Маурицио Понци); *специальный приз* — «Как долго живет человек?» (ВНР, реж. Юдит Элек); *дебют* — «Осенние свадьбы» (СССР, реж. Борис Яшин); *лучший фильм стран «третьего мира»* — «Путешествие на край света» (Бразилия, реж. Фернанду Кампус).

1969

«Золотой леопард» единогласно — «Шарль живой или мертвый» (Швейцария, реж. Ален Таннер); *«Золотые леопарды»* большинством голосов — «В огне брода нет» (СССР, реж. Глеб Панфилов), «Три грустных тигра» (Чили, реж. Рауль Руис), «Люди в очках» (ВНР, реж. Шандор Шимо).

1970

«Золотые леопарды» — «Конец дороги» (США, реж. Арам Авакян), «Солнце О» (Франция — Мавритания, реж. Мед Хондо), «Лилика» (СФРЮ, реж. Бранко Плеша), «Быстротечность» (Япония, реж. Акио Дзисодзи); *специальный приз* — «Умеренный пояс» (ВНР, реж. Жолт Кезди-Ковач).

1971

«Золотые леопарды» за дебюты — «При смерти» (Италия, реж. Марио Гарриба), «Они изменили облик» (Италия, реж. Коррадо Фарина), «Друзья» (Франция, реж. Жерар Блен); *«Золотые леопарды» за вторые фильмы* — «Частный путь» (Великобритания, реж. Барни Плэттс-Миллз), «Дорожные знаки» (ПНР, реж. Януш Петровский); *приз за фильм стран «третьего мира»* — «Мексика, замороженная революция» (Аргентина, реж. Раймундо Глейзер).

1972

«Золотой леопард» — «Безрадостные эпизоды» (Великобритания, реж. Майк Ли); *серебряный приз* — «Настоящее время» (ВНР, реж. Петер Бачо); *бронзовый приз* — «Похоронные ритуалы» (Индия, реж. Паттабхи Рама Редди).

1973

«Золотой леопард» — «Иллюминация» (ПНР, реж.

Для того чтобы разглядеть и использовать все возможности, которые сулило это совпадение, нужен был продюсер с фантазией. Съемки этой сцены Де Лаурентис назначил на целых шесть недель раньше намеченного начала работы над фильмом, чтобы не упустить уникальное освещение, точь-в-точь такое, как в тот роковой день, когда, как сказано в Евангелии от Луки (23, 44-45), «...и сделалась тьма по всей земле... И померкло солнце...».
Сцена вошла в историю кино, потому что такое действительно снималось впервые. Многие убеждали Де Лаурентиса, что это невозможно, что нельзя снимать прямо против солнца, что когда солнце полностью закроется луной, не хватит света для кинокамер. Ему говорили, что это слишком дорогая авантюра.
Но продюсер решил пойти на риск и отправил в Рокка страду актеров и съемочную группу, чтобы они все же попытались. Теперь-то мы уже знаем, что его настойчивость окупилась.

Самое большое количество использованных камер во время съемок одной сцены – 48 кинокамер в эпизоде морского сражения в фильме «Бен Гур» (США, 1925, реж. Фред Нибло).

Самое большое количество использованных камер для съемок одного фильма – 160 (документальная советская лента «День войны», 1943).

Самые большие монтажные сокращения в фильме – негативная пленка фильма «Ангелы ада» (США, 1930, реж. Хоуард Хьюз) составила 587 247 м, то есть была рассчитана на 560 часов или 23 дня проекции, из этого материала был смонтирован фильм длиной 2 756,92 м или с хронометражом 2 часа 15 минут, соотношение негатива и окончательного варианта – 249:1; далее следуют фильмы «Метрополис» (Германия, 1925, реж. Фриц Ланг) – из 597 408 м оставлено 4 012,69 м, соотношение 149:1, «Огни большого города» (США, 1931, реж. Чарлз Спенсер Чаплин) – из 297 180 м оставлено 2 372 м, соотношение 125:1.

Самые большие монтажные сокращения в одной из сцен фильма – из эпизода гонок на колесницах в фильме «Бен Гур» (США, 1925) длиной 60 960 м оставлено 228,6 м, соотношение 267:1.

Самый многотиражный киножурнал – «Народный фильм» (КНР, в 1980 году тираж – 100 миллионов).

Самые длинные некоммерческие фильмы – «Лекарство от бессонницы» (США, 1987, 85 часов, реж. Джон Генри Тиммис); «Mondo Teeth» (США, 1970, 50 часов); «Самый длинный и бессмысленный фильм в мире» (Великобритания, 1970, 48 часов); «Синематон, часть 1» (Франция, 1986, 42 часа).

Кшиштоф Занусси); *специальный приз* — «Кузен Жюль» (Франция, реж. Доминик Беникети); *серебряный приз* — «Поездка с Якобом» (ВНР, реж. Петер Габор); *бронзовый приз* — «Американские граффити» (США, реж. Джордж Лукас).

1974

«Золотой леопард» — «Улица Тюзолто, 25» (ВНР, реж. Иштван Сабо); *Большой приз жюри* — «Селина и Жюли совсем заврались» (Франция, реж. Жак Риветт); *премии* — «Перст Божий» (ПНР, реж. Антони Краузе), «Большой всплеск» (Великобритания, реж. Джек Хэзан); *специальный приз за дебют* — «Земля — грешная песня» (Финляндия, реж. Рауни Мольберг).

1975

«Золотой леопард» — «Сын Амра мертв» (Бельгия, реж. Жан-Жак Андриен); *серебряный приз* — «Вечные времена» (НРБ, реж. Асен Шопов); *специальная премия* — «По древним ступеням» (Италия, реж. Мауро Болоньини); *дебют* — «Наследство» (США, реж. Карен Артур).

1976

«Золотой леопард» — «Канун торжества социальной революции» (Швейцария, реж. Франсис Рессер); *специальный приз* — «Сбор урожая: три тысячелетия» (Эфиопия, реж. Хайле Герима); *бронзовая премия* — Марко Беллоккьо за творчество («Триумфальный марш», Италия — Франция — ФРГ).

1977

«Золотой леопард» — «Антонио Грамши, дни в карцере» (Италия, реж. Лино Дель Фра); *серебряный приз* — «Сан Готтардо» (Швейцария, реж. Вилли Херманн); *премия Эрнеста Артариа* — «Гость» (ЮАР, реж. Росс Девениш) и прежде всего для сценариста и актера Этола Фугарда; *специальный приз* — актер Йожеф Мадараш («Паучий футбол», ВНР).

1978

«Золотой леопард» — «Бездельники из плодородной долины» (Греция, реж. Никос Панайотопулос); *приз Э.Артариа* — операторы Тамаш Андор («Дьюри Чепле», ВНР), Этьен Картон де Граммон и Абдулай Сидиба («Работа», Мали); *серебряный* — «Комната с видом на море» (ПНР, реж. Януш Заорский); *бронзовый* — актриса Мелани Мейрон («Подружки», США).

1979

«Золотой леопард» — «Стадо» (Турция, реж. Зеки Октен) и особо упомянут сценарист Йылмаз Гюней, который участвовал и в постановке фильма; *специальный приз* — «Непорочная, но зачатая» (Италия, реж. Сальваторе Пишичелли); *премия Э.Артариа* — оператор Лайош Колтаи («Хозяин конезавода», ВНР); *Большой приз жюри* — актер Мишель Робен («Маленькие бегства», Швейцария).

1980

«Золотой леопард» — «Проклятые, я вас люблю» (Италия, реж. Марко Туллио Джордана); *приз Э. Артариа* — оператор Пьер-Уильям Глен и звукооператор Антуан Бонфанти («Ночной экстерьер», Франция); *специальная премия* — «Кларенс и ангел» (США, реж. Роберт Гарднер); *бронзовый приз* — группа «Верктеатер» в фильме «Съемка» (Нидерланды).

1981

«Золотой леопард» — «Чакра» (Индия, реж. Рабиндра Дхармараджж); *приз Э.Артариа* — режиссер Габор Боди («Нарцисс и Психея», ВНР); *специальная премия* — «Пишоте, закон самого слабого» (Бразилия, реж. Эктор Бабенко); *бронзовый приз* — «Опау, розы дороги» (Бразилия, реж. Осуалду Рибейра Кандейас).

1982

Золотой приз не присужден, *специальная премия* — «Последняя дыра» (ФРГ, реж. Херберт Ахтернбуш).

1983

«Золотой леопард» — «Дай, король, солдата» («Принцесса», ВНР, реж. Пал Эрдеши); *специальный «Золотой леопард»* — «Хамсин» (Израиль, реж. Даниэль Вахсман); *Большой бронзовый приз* — Парвиз Сайяд, режиссер, продюсер, сценарист, монтажер и актер («Послание», Иран — США — ФРГ); *бронзовые премии Э.Артариа* — «Парикмахерская Джо в квартале Бед-Стай: мы режем головы»

Самые длинные коммерческие фильмы – «Пожар в храмах красного лотоса» (Китай, 1928–1930, 27 часов); «Родина, часть 2» (ФРГ, 1992, 25 часов 32 минуты); «Родина» (ФРГ, 1984, 15 часов 40 минут); «Берлин, Александерплац» (ФРГ, 1979–1980, 15 часов 21 минута).

Самый длинный советский фильм – «Война и мир» (1965–1967, 8 часов 27 минут). *Здесь учитывались и телесериалы, которые показывались в течение нескольких дней в кинотеатрах и на фестивалях. Если же принимать в расчет только кинофильмы, выпущенные единовременно и без деления на отдельные части, самыми длинными картинами окажутся: «Минус один, минус два» (Франция, 1971, 12 часов 40 минут, реж. Жак Риветт); «Шоа» (Франция – Швейцария, 1985, 9 часов 21 минута, реж. Клод Ланцманн); «Наполеон» (Франция, 1927, 9 часов, реж. Абель Ганс)*

Самый долгий срок производства фильма – 18 лет, мультфильм «Рождественский подарок» (Бразилия, 1971, реж. Алвару Энрикис Гонсалвис); этот рекорд будет побит, когда закончится работа над документальным фильмом «Улица грез» (Австралия, реж. Мартин Шарп), снимающимся с 1976 года, а также над мультфильмом «Вор и сапожник» (Великобритания, реж. Ричард Уильямс), создаваемым с 1967 года и уже стоившим по затратам свыше 20 миллионов долларов.

Самый долгий срок производства игрового фильма – 13 лет, «Долина» (ФРГ, 1953, съемки начаты в 1940 году, реж. Лени Рифеншталь) и «Доктор Бетюн» (КНР, 1964–1977).

Самые продолжительные съемки – 557 дней («Родина, часть 2», ФРГ). *Интересно, подсчитывалось ли количество съемочных дней во время создания нашего фильма «Война и мир» (съемки проводились в 1963–1966 годах)?*

(США, реж. Спайк Ли), «Сержант Жетулиу» (Бразилия, реж. Эрманно Пенна). *«Глаз леопарда» за телефильмы: золотой* — «Игра Хэрри» (Великобритания, реж. Лоренс Гордон Кларк), *серебряный* — «Домино» (ФРГ, реж. Томас Браш), *бронзовый* — «Мисс «Одинокие сердца» (США, реж. Майкл Диннер).

1984

«Золотой леопард» — «Необычней рая» (США, реж. Джим Джармуш); *специальный «Золотой леопард»* — «Китайский император» (Франция, реж. Фабрис Казенев); *бронзовый приз* — «Дунайский вальс» (Австрия, реж. Ксавер Шварценбергер); *премии Э.Артариа* — «Мы никогда не были так счастливы» (Бразилия, реж. Мурилу Саллес), «Осенний альманах» (ВНР, реж. Бела Тарр), *специальная премия* — актер Патрис Колонь («Кампус Европа», Швейцария). *«Глаз леопарда» за телефильмы: золотой* — «Псы Иерусалима» (Швейцария — Франция, реж. Фабио Карпи), *серебряный* — «Что-то об Амелии» (США, реж. Ренда Хейнс), *бронзовый* — «Сироты земли» (Бразилия, реж. Паулу Алфонсу Грисолли).

1985

«Золотой леопард» — «Горные огни» (Швейцария, реж. Фреди М. Мюрер); *специальный приз* — «Желтая земля» (КНР, реж. Чен Кайге); *премия за дебют* — «Лодыри» (ФРГ, реж. Марсель Гислер); *бронзовый приз* — актриса Хелен Шейвер («Неприкаянные сердца», США); *премия Э.Артариа* — «Огни Химацури» (Япония, реж. Мицуо Янагимати) и прежде всего оператор Масаки Тамура. *«Глаз леопарда» за телефильмы: золотой* — «Контакт» (Великобритания, реж. Элан Кларк), *серебряный* — «Финнеган начинает вновь» (Великобритания, реж. Джоан Миклин Силвер), *бронзовые* — «Четыре времени года» (ПНР, реж. Анджей Кондратюк) и «Невидимый игрок» (Швейцария, реж. Серджо Дженни).

1986

«Золотой леопард» — «Боденское озеро» (ПНР, реж. Януш Заорский); *специальный приз* — «40 квадратных метров Германии» (ФРГ, реж. Тевфик Башер); *бронзовая премия* — «Агнец» (Великобритания, реж. Колин Грегг); *приз Э.Артариа* — «Мой друг Иван Лапшин» (СССР, реж. Алексей Герман). *«Глаз леопарда» за телефильмы: золотой* — «Авангарди пополо» (Израиль, реж. Рафи Букай), *серебряный* — «Близко к коже» (ФРГ, реж. Петер Шульце-Рор), *бронзовый* — «Любовь никогда не молчалива» (США, реж. Джозеф Сарджент).

1987

«Золотой леопард» — «Королевский шут» (Португалия, реж. Жозе Алваро Мораиш); *специальный приз* — «Террористы» (Тайвань, реж. Эдвард Ян); *бронзовые премии* — «Одинокий голос человека» (СССР, реж. Александр Сокуров); актер Арпад Вермеш («Жил-был», ВНР); *приз Э.Артариа* — Грегг Араки, режиссер, сценарист, оператор, монтажер и продюсер фильма «Трое смущенных в ночи» (США). *«Глаз леопарда» за телефильмы: золотой* — «История жизни» (Великобритания, реж. Мик Джексон), *серебряный* — «Пятно» (СССР, реж. Алеко Цабадзе), *бронзовый* — «Добро пожаловать в Вену» (Австрия, реж. Аксель Корти)

1988

«Золотой леопард» — «Далекие голоса, застывшие жизни» (Великобритания, реж. Теренс Дэвис) и «Бабочки» (ФРГ, реж. Вольфганг Беккер); *специальный серебряный приз* — «Катастрофа» (Индия, реж. Джахну Баруа); *бронзовая премия* — «Капитан Хоршид» (Иран, реж. Насер Тагвай); *приз Э.Артариа* — «Бессонные ночи» (Швейцария — ФРГ, реж. Марсель Гислер); *специальная бронзовая премия* — актер Индра Баниа («Катастрофа»).

1989

«Золотой леопард» — «Почему Бодхи-Дхарма отправил-

Главному оператору Альдо Тонти ничего подобного снимать не приходилось, так что он вынужден был полагаться на интуицию. Принятые им решения оказались безупречны, ему удалось запечатлеть на пленке то, что, возможно, больше никогда не повторится. Позже, когда отсматривали материал, всех поразило нечто такое, что было бы просто невозможно воспроизвести при помощи искусственного освещения. Когда солнце стало выходить из-за луны, его лучи образовали золотой крест как раз над тем, на котором распяли Христа. Чудо сотворила сама природа.
Даже в самый пик затмения на экране различимы контуры трех крестов, что делает еще более эмоциональной сцену небывалой красоты. Именно тогда наблюдатели попадали на колени и принялись молиться. Из-за сочетания солнечного затмения и воспроизведения распятия Христа нескольким тысячам зрителей, собравшимся на том ветреном холме, библейская история показалась совершенно реальной».

Самый длинный киносериал – «Хелен в опасности» (США, 1914 – 1917, 119 серий, общий хронометраж – 31 час), в звуковом кино – сериал о Хуан Фэй-хуне (100 фильмов с 1949 по 1992 год, Гонконг), комедийный киносериал – 46 фильмов о Тора-сане (с 1969 по 1993 год, Япония).

Самый долгий беспрерывный показ фильма в одном кинотеатре – «Эммануэль» (Франция), 10 лет 8 месяцев, с 26 июня 1974 года по 26 февраля 1985 года в кинотеатре «Парамаунт-сити» в Париже, просмотры посетили 3 268 874 зрителя.

Самая долгая карьера режиссера в кино – 67 лет, американец Кинг Видор (1894–1982), начиная с «Урагана в Гэлвестоне» (1913) и заканчивая «Метафорой» (1980). *Однако Видор пришел в профессиональное кино только в 1918 году, а последний фильм для кинопроката снял в 1959 году, поэтому на самом деле рекордсменом следует назвать португальца Маноэла ди Оливейру, который в 1930 году закончил съемки короткометражки «Доуру: тяжелый труд на реке» и работает в кино до сих пор («Женский монастырь», 1995, снят режиссером в возрасте 86 лет); почему-то вообще отсутствует в списке Иосиф Хейфиц (1905–1995), 61 год в кино, снявший первую монтажную работу в коллективе авторов в 1928 году, а его последним фильмом стал «Бродячий автобус» (1989). Далее в списке следуют* француз Абель Ганс (1889–1981) – от «Плотины» (1911) до «Бонапарта и революции» (1971), голландец Йорис Ивенс (1898–1989) – от «Моста» (1928) до «Истории ветра» (1987). *Кстати, Ивенс наряду с нашим режиссером Александром Згуриди стал самым пожилым режиссером в мировом кино, сняв «Историю ветра» в возрасте 89 лет, правда, в отличие от ди Оливейры, не в одиночку, а с женой-сорежиссером Марсель Лоридан; Згуриди, дебютировавший в кино научно-популярной лентой «Стронгилиды» (1931), в 1993 году вместе с женой-сорежиссером Наной Кладиашвили поставил игровой фильм «Балерина», а в настоящее время завершает работу над*

«Облако-рай», реж. Николай Досталь

ся на Восток?» (Южная Корея, реж. Юн Кьюн Бэ); *специальный серебряный приз* — «Рождение» (Индия, реж. Шаджи Н. Карун); *бронзовая премия* — «Где дом моего друга?» (Иран, реж. Аббас Киаростами); *приз Э. Артариа* — «Седьмой континент» (Австрия, реж. Михаэль Ханеке); *специальная бронзовая премия* — актер Адам Камень («Голубые васильки», ПНР).

1990

«Золотой леопард» — «Случайный вальс» (СССР, реж. Светлана Проскурина); *серебряные призы* — «Отражающая кожа» (Великобритания — Канада, реж. Филип Ридли) и «Как в метрополии» (США, реж. Уит Стиллмен); *бронзовые* — «Путешествие надежды» (Швейцария, реж. Ксавье Коллер) и оператор Миклош Гурбан («Сумерки», ВНР); *специальный бронзовый приз* — актер Эмер Маккорт («Баюбай, малыш», Северная Ирландия).

1991

«Золотой леопард» — «Замшевый Джонни» (США, реж. Том Ди Чилло); *специальный серебряный приз* — «Облако-рай» (СССР, реж. Николай Досталь); *бронзовые* — «Н» (Канада, реж. Даррел Уосик) и «Развалины» (Франция — Алжир, реж. Рашид Бушареб); *специальный бронзовый приз* — «Потерянное кольцо голубки» (Тунис — Франция, реж. Насер Хемир).

1992

«Золотой леопард» — «Осенняя луна» (Гонконг — Япония, реж. Клара Ло); *серебряный* — «Кайрат» (Казахстан, реж. Дарежан Омирбаев); *бронзовые* — «Террористы» (ФРГ, реж. Филип Гренинг) и «Эдди Кинг» (Израиль, реж. Гиди Дар), *специальный бронзовый приз* — «Холозэн» (Швейцария — ФРГ, реж. Хайнц Бутлер и Манфред Айхер); *специальная премия Swissair/Crossair* — «Квартал Моцарта» (Камерун, реж. Жан-Пьер Беколо).

1993

«Золотой леопард» — «Место на серой треуголке» (Казахстан, реж. Ермек Шинарбаев); *серебряный* — «На пределе» (Грузия, реж. Дмитрий Цинцадзе); *бронзовый* — «Травольта и я» (Франция, реж. Патрисия Мазюи); *специальные бронзовые премии* — актриса Валерия Бруни-Тедески («В нормальных людях нет ничего необычного», Франция) и актер Андре Айсерманн («Каспар Хаузер — преступление против духовной жизни человека», ФРГ); *приз Swissair/Crossair* — «Страдающие сердца» (Нидерланды, реж. Майк де Йонг).

1994

«Золотой леопард» — «Кувшин» (Иран, реж. Эбрахим Форузеш); *серебряный* — «Абаданцы» (Иран, реж. Киянуш Айяри); *бронзовый* — «Розин» (Франция, реж. Кристин Карьер); *специальная бронзовая премия* — актрисы Маайке Янсен, Бернадет Лафон, Мишель Ларок, Лио и Бюль Ожье («Никто меня не любит», Франция); *приз Swissair/Crossair* — «Эрмо» (КНР, реж. Чжоу Сяовэнь).

1995

«Золотой леопард» — «Музыка в стиле «рай» (Франция, реж. Тома Жилу); *серебряный* — «Пантера» (США, реж. Марио Ван Пибблз); *бронзовый* — «Под синей паранджой» (Иран, реж. Ракшан Бани-Этемад); *специальная бронзовая премия* — актер Сами Насери («Музыка в стиле «рай»); актриса Иоганна Тер Стехе («До свидания», Нидерланды); *приз Swissair/Crossair* — «Гуимба — тиран и его эпоха» (Мали, реж. Шейк Умар Сиссоко).

картиной «Лиза и Луиза», то есть его срок работы в кино исчисляется 64 годами; если же учитывать только тех режиссеров, которые работали лишь в игровом кино и самостоятельно, рекордсменом окажется Юлий Райзман (1905 – 1994) из СССР: первый собственный фильм «Каторга» снял в 1928 году, а последний – в 1984 году («Время желаний»).

Самая долгая карьера женщины-режиссера в кино – 48 лет, Надежда Кошеверова из СССР, начиная с «Аринки» (1939, совместно с Юрием Музыкантом) и заканчивая «Сказкой о влюбленном маляре» (1987), она же является рекордсменом среди женщин-режиссеров, сняв последний фильм в возрасте 85 лет.

Самый поздний дебют в режиссуре – французский актер Ален Кюни в возрасте 83 лет поставил в 1992 году фильм «Объявление Марии».

Самая долгая карьера актера в кино – Курт Буа (1900 – 1991), в первый раз снялся в фильме «Веселый крестьянин» (Германия, 1908). *Почему-то в книге не указано, что он в 1987 году снимался в «Небе над Берлином» Вима Вендерса; но самым пожилым актером оказался француз Шарль Ванель (1892–1989), который в 95 лет снялся в «Радостных временах», хотя в кино провел «всего» 75 лет жизни.*

Самая долгая карьера актрисы в кино – Хелен Хейс (США), в 1910 году в возрасте 10 лет снялась в фильме «Жан и кукла Калико», в 1988 году – в полудокументальной картине «Божье милосердие, не избежишь». *Однако американке Лилиан Гиш (1893–1993), впервые снявшейся в возрасте 21 года в «Невидимом враге», было уже 93, когда она сыграла в «Августовских китах» (1987) и оказалась самой пожилой актрисой в истории мирового кино.*

Другие киностарожилы – Эстел Винвуд (США) в 93 года снялась в фильме «Труп на десерт» (1976), Кэтрин Несбит (США) тоже в 93 года

Каннский кинофестиваль

Фестиваль, который должен был состояться в сентябре 1939 года, из-за начавшейся второй мировой войны впервые прошел только в 1946 году. Вручаются «Золотая пальмовая ветвь», специальные премии, призы за режиссуру и актерские работы, в разные годы — также Международные премии, Большие призы жюри (употребление термина Гран при вводит в заблуждение, поскольку, например, фильм «Утомленные солнцем», разделивший с картиной «Жить» Большую премию в 1994 году, не является главным призером), премии за художественный вклад и отдельным создателям фильмов.

1946

Главный приз и премия за режиссуру — «Битва на рельсах» (Франция, реж. Рене Клеман); *актер* — Рей Милланд («Потерянный уик-энд», США); *актриса* — Мишель Морган («Пасторальная симфония», Франция); *оператор* — Габриэль Фигероа («Мария Канделария», Мексика); *за цвет* — «Каменный цветок» (СССР).

1947

Присуждены премии фильмам разных жанров: «Антуан и Антуанетта» (Франция, реж. Жан Беккер), «Проклятые» (Франция, реж. Рене Клеман), «Перекрестный огонь» (США, реж. Эдвард Дмитрык), «Зигфелд Фоллиз» (США, реж. Винсенте Миннелли); *призы за сюжет* — Найджел Болчин («Сам себе палач», Великобритания), Ингмар Бергман («Корабль идет в Индию», Швеция).

1948

Фестиваль не проводился.

1949

Главный приз — «Третий человек» (Великобритания, реж. Кэрол Рид); *режиссер* — Рене Клеман, «По ту сторону решетки» («У стен Малапаги», Италия — Франция); *актер* — Эдвард Дж. Робинсон («Дом посторонних», США); *актриса* — Иза Миранда («По ту сторону решетки»); *сценарий* — Вирджиния Шейлер («Потерянные границы», США); *оператор* — Милтон Краснер («Подставить в матче», США); *художник* — Макс Дуи («Займись Амелией», Франция); *композитор* — Антонио Диас Конде, «Сельская девушка» («Мексиканская девушка», Мексика).

Роджер Кормен знаменит не только тем, что ставит фильмы со скромным бюджетом, но и тем, что открыл многим дорогу в кино. Питер Богданович писал рецензии на фильм для «Эсквайера» и Музея современного искусства, когда ему позвонил Кормен и спросил, не хочет ли он попробовать свои силы на режиссерском поприще. Продюсер сообщил Богдановичу, что он волен делать все, что угодно, с учетом следующих требований:
1. Борис Карлофф задолжал Кормену два съемочных дня. За это время Богданович должен выжать минут двадцать материала из восьмидесятилетнего Карлоффа, умирающего от эмфиземы.
2. Плюс к тому Кормен подарит Богдановичу двадцать минут пленки из фильма «Страх» (1963), который он снимал с участием Карлоффа.
3. «Потом вы подберете себе актеров, - сообщил новичку Кормен, - и дней десять будете снимать недостающие сорок минут. В итоге у вас получится восьмидесятиминутный фильм с участием Карлоффа, который я смогу выпустить».
Вот так Питер Богданович и поставил «свой» первый фильм «Мишени» (1968).

1950

Фестиваль не проводился.

1951

Главный приз — «Фрёкен Юлия» (Швеция, реж. Альф Шёберг) и «Чудо в Милане» (Италия, реж. Витторио Де Сика); *специальная премия* — «Все о Еве» (США, реж. Джозеф Лео Манкевич); *режиссер* — Луис Бунюэль («Забытые», Мексика); *актер* — Майкл Редгрейв («Версия Браунинга», Великобритания); *актриса* — Бетт Дэвис («Все о Еве»); *сценарий* — Теренс Рэттиган («Версия Браунинга»); *композитор* — Жозеф Косма («Жюльетта, или Ключ к сновидениям», Франция); *оператор* — Хосе Мария Бельтран («Барка «Исабель», Венесуэла); *художники* — Николай Суворов и Абрам Векслер («Мусоргский», СССР); *приз за программу* — Италия; *особая премия* — «Сказки Гофмана» (Великобритания, реж. Майкл Пауэлл и Эмерик Прессбергер).

«Время желаний», реж. Юлий Райзман

сыграла в фильме «Вторая звезда направо» (1981), Сэм Джэффи (США) в 93 года исполнил роль в фильме «Вниз» (1984).

Самая долговечная пара в кино – Шила и Прем Назир (Индия), 130 фильмов вместе начиная с 1975 года; Чарлз Бронсон и Джилл Айрленд (США) снимались в 15 фильмах, Мирна Лой и Уильям Пауэлл (США) – в 13 фильмах. *Надо добавить итальянцев Софию Лорен и Марчелло Мастроянни, которые в «Готовом платье» (США – Франция, 1994) сыграли вместе тоже в 13-й раз.*

Самый долгий перерыв между появлением фильма-оригинала и его продолжения – 46 лет («Волшебник из страны Оз», США, 1939, и «Оз – фантастический мир», США, 1985). *На самом деле, еще в 1964 году в США был снят мультфильм «Возвращение в страну Оз», который, правда, был выпущен только в 1974 году, и роль Дороти озвучивала в нем Лайза Миннелли, дочь Джуди Гарленд, первой исполнительницы; кроме того, в 1990 году, спустя 53 года после выхода мультфильма «Белоснежка и семь гномов», в США создана*

1952

Главный приз — «Два гроша надежды» (Италия, реж. Ренато Кастеллани) и «Отелло» (Марокко, реж. Орсон Уэллс); *специальная премия* — Андре Кайат («Все мы убийцы», Франция — Италия); *режиссер* — Кристиан-Жак («Фанфан-Тюльпан», Франция — Италия); актер — Марлон Брандо («Вива, Сапата!», США); *актриса* — Ли Грант («Детективная история», США); *приз за лирический фильм* — «Медиум» (реж. Джан-Карло Менотти, США); *за сюжет* — Пьеро Теллини («Полицейские и воры», Италия); *композитор* — Свен Шельд («Она танцевала одно лето», Швеция); *оператор* — Кохэй Сугияма («Повесть о Гэндзи», Япония).

1953

Главный приз — «Плата за страх» (Франция — Италия, реж. Анри-Жорж Клузо) и особо отмечен актер Шарль Васнель; *международные премии* — «Кангасейру» (Бразилия, реж. Лима Баррету), «Добро пожаловать, мистер Маршалл» (Испания, реж. Луис Берланга), «Лили» (США, реж. Чарлз Уолтерс), «Вернись, малютка Шеба» (США, реж. Дэниэл Манн) и особо отмечена актриса Ширли Бут; *приз за изобразительное решение* — «Сеть» (Мексика, реж. Эмилио Фернандес, оператор Алекс Филлипс).

«Третий человек», реж. Кэрол Рид

1954

Главный приз — «Врата ада» (Япония, реж. Тэйноскэ Кинугаса); *специальная премия за режиссуру* — Рене Клеман («Господин Рипуа», Франция — Великобритания); *международные призы* — «Последний мост» (Австрия — СФРЮ, реж. Хельмут Койтнер), «Перед потопом» (Франция — Италия, реж. Андре Кайат), «Два бигха земли» (Индия, реж. Бимал Рой), «Неаполитанская карусель» (реж. Этторе Джаннини) и «Повесть о бедных влюбленных» (реж. Карло Лидзани) — оба Италия; «Пятеро с улицы Барской» (ПНР, реж. Александр Форд), «Великий воин Албании Скандербег» (СССР — Албания, реж. Сергей Юткевич), а также документальные фильмы «Живая пустыня» (США, реж. Джеймс Элгар) и «Большое приключение» (Швеция, реж. Арне Суксдорф).

1955

Главный приз — «Марти» (США, реж. Делберт Манн) и особо отмечены актеры Эрнест Боргнин и Бэтси Блэр; *специальная премия* — документальный фильм «Потерянный континент» (Италия, реж. Джорджо Мозер, Леонардо Бондзи, Марио Кравери, Энрико Грас и Франческо Лаваннино); *режиссеры* — Жюль Дассен («Потасовка среди мужчин», Франция) и Сергей Васильев («Герои Шипки», СССР — НРБ); *актер* — Спенсер Трейси («Скверный день в Блэк Рок», США); *актерский ансамбль* — «Большая семья» (СССР); *премии* — «На восток от Эдема» (США, реж. Элиа Казан), «Ромео и Джульетта» (СССР, реж. Лео Арнштам и Леонид Лавровский).

1956

Главный приз — документальный фильм «В мире безмолвия» (Франция, реж. Жак-Ив Кусто и Луи Маль); жюри выразило сожаление, что нет единой Большой премии, и

тоже анимационная лента «И жили они счастливо», являющаяся продолжением; наконец, в 1994 году, через 55 лет после «Унесенных ветром», в США вышел телесериал «Скарлетт».

Самый долгий перерыв между появлением фильма-оригинала и его предыстории – 25 лет («Рапсодия», США, 1954, и «Юность Лоры», Австралия, 1979).

Самый долгий перерыв в карьере режиссера – мексиканка Матильде Ландета через 41 год после фильма «Trotacalles» (1951) сняла «Ночь в Росарио» (1992).

Актер, снявшийся в той же самой роли спустя рекордное число лет, – Пол Ньюмен (роль Эдди Фелсона в фильмах «Мошенник», 1961, и «Цвет денег», 1986).

Самое позднее возвращение в кино – актер Джордж Бёрнс (США) после съемок в «Гонолулу» (1939) вновь появился только в «Веселых ребятах» (1975). *И получил «Оскар» за роль; актриса Мэй Уэст (США) через 27 лет после фильма «В пылу страстей» (1943) сыграла в «Майре Брекинридж».*

Самый длинный беспрерывный монолог – 20-минутный, в фильме «Двуглавый орел» (Франция, 1948, реж. Жан Кокто, произносит монолог актриса Эдвиж Фейер).

Самый длинный монолог с короткими перерывами произносит Кевин Костнер в течение 31 минуты 34 секунд в фильме «Дж.Ф.К.» (США, 1991, реж. Оливер Стоун).

присоединилось к решению жюри по короткометражным лентам (*главный приз* — «Красный шар», Франция, реж. Альбер Ламорисс); *специальная премия* — документальная картина «Тайна Пикассо» (Франция, реж. Анри-Жорж Клузо); *режиссер* — Сергей Юткевич («Отелло», СССР); *актер не награжден*; *актриса* — Сьюзен Хейуорд («Я буду плакать завтра», США); *призы* — «Улыбки летней ночи» (Швеция, реж. Ингмар Бергман) и «Песнь дороги» (Индия, реж. Сатьяджит Рей).

1957

Главный приз — «Дружеское увещевание» (США, реж. Уильям Уайлер); *специальные премии* — «Канал» (ПНР, реж. Анджей Вайда), «Седьмая печать» (Швеция, реж. Ингмар Бергман) и «Сорок первый» (СССР, реж. Григорий Чухрай); *режиссер* — Робер Брессон («Приговоренный к смерти бежал», Франция); *актер* — Джон Китцмиллер («Долина мира», СФРЮ), *актриса* — Джульетта Мазина («Ночи Кабирии», Италия); *приз за программу* — Франция.

1958

Главный приз — «Летят журавли» (СССР, реж. Михаил Калатозов); *специальная премия жюри* — «Мой дядя» (Франция, реж. Жак Тати); *режиссер* — Ингмар Бергман («У истоков жизни», Швеция), *актер* — Пол Ньюмен («Долгое жаркое лето», США); *актрисы* — Ева Дальбек, Ингрид Тулин, Биби Андерсон и Барбро Йорт аф Орнас («У истоков жизни»); *приз за сценарий* — «Молодые мужья» (Италия); *специальные премии* — «Гоха» (Франция — Тунис, реж. Жак Баратье); документальный фильм «Бронзовые лица» (Швейцария, реж. Бернар Тезан).

1959

Главный приз — «Черный Орфей» (Франция — Италия — Бразилия, реж. Марсель Камю); *специальная премия* — «Звезды» (ГДР —НРБ, реж. Конрад Вольф); *международный приз* — «Назарин» (Мексика, реж. Луис Бунюэль); *режиссер* — Франсуа Трюффо («400 ударов», Франция); *актеры* — Дин Стокуэлл, Брэдфорд Диллмен и Орсон Уэллс («Принуждение», США); *актриса* — Симона Синьоре, «Место наверху» («Путь в высшее общество», Великобритания); *премия за комедию* — «Поликарпо, банковский служащий» (Италия, реж. Марио Сольдати); *приз за программу* — ЧССР.

1960

Главный приз — «Сладкая жизнь» (Италия — Франция, реж. Федерико Феллини); фильмы «Девичий источник» (Швеция, реж. Ингмар Бергман) и «Девушка» (Мексика, реж. Луис Бунюэль) признаны настолько хорошими, что они не подлежат оценке жюри; *специальные премии* — «Приключение» (Италия — Франция, реж. Микеланджело Антониони), «Ключ» (Япония, реж. Кон Итикава); *приз за программу* — СССР («Баллада о солдате», реж. Григорий Чухрай) и «Дама с собачкой» (СССР, реж. Иосиф Хейфиц); *актер не награжден*; *актрисы* — Мелина Меркури («Никогда в воскресенье», США) и Жанна Моро («Модерате кантабиле», Франция); *первая премия за фильм для молодежи* — «Баллада о солдате», второй приз — «Девятый круг» (СФРЮ, реж. Франце Штиглиц).

1961

Главный приз — «Виридиана» (Испания, реж. Луис Бунюэль) и «Столь долгое отсутствие» (Франция, реж. Анри Кольпи); *специальная премия* — «Мать Иоанна от ангелов» (ПНР, реж. Ежи Кавалерович); *режиссер* — Юлия Солнцева («Повесть пламенных лет», СССР); *приз* — «Развод по-итальянски» (Италия, реж. Пьетро Джерми); *актер* — Энтони Перкинс («Снова прощай», США); *актриса* — София Лорен («Чочара», Италия — Франция).

Джордж Кьюкор выступал на заседании дирекции, в состав которой входил Майк Франкович, бывший тогда директором по производству в «Коламбиа Пикчерз». Кьюкор припомнил, как тридцать лет назад Франкович хотел пробиться в мир кино и Кьюкор предложил ему роль из одной строчки, которую тот никак не мог правильно произнести.
– Фраза была очень простой, что-то вроде: «Джек, завтрак готов».
– Нет, не так, – поднялся Франкович. – Строчка звучала следующим образом: «Завтрак готов, Джек».
Секунду Кьюкор сверлил директора взглядом.
– Теперь-то вы ее, наконец, запомнили!

Потолстеть для роли тяжело, потому что у актера на это бывает мало времени, а худеть потом придется долго и мучительно. Женщинам это дается труднее, чем мужчинам. Роберт Де Ниро вошел в легенду, когда потолстел на 50 фунтов для «Бешеного быка» (1980), а бедняжка Линн Редгрейв, сделавшая в свое время то же самое для «Девушки Джорджи» (1966), была вынуждена остаток жизни рекламировать диетические продукты.

Самый длинный поцелуй – 3 минуты 5 секунд, между Джейн Уаймен и Риджисом Туми в фильме «Ты теперь в армии» (США, 1940, реж. Льюис Сайлер).

Самый высокий исполнитель – Клиффорд Томпсон, 2,55 м («Взаперти», США, 1932), далее следуют Джек Тарвер, 2,35 м («Джек и бобовое зерно», США, 1971), Дж. Локард Мартин, 2,27 м («День, когда Земля остановилась», США, 1952), Джон Блум, 2,2 м («Дракула против Франкенштейна», США, 1971); Питер Мейхью («Синдбад и глаз тигра», «Звездные войны», оба – США, 1977,), Ричард Кил («Шпион, которого я люблю», Великобритания, 1977), Массаи Болладжи Бадежо («Чужой», Великобритания, 1979), Кевин Питер Холл («Хищник» и «Гарри и Хендерсоны», США, 1987) – все 2,15 м.

Самый высокий актер-«звезда» – Кристофер Ли (Великобритания), 1,92 м.

Самые высокие актрисы-«звезды» – Марго Хемингуэй, Бригитте Нильсен, Сигурни Уивер и Джина Дэвис (США), все – 1,8 м.

Самый провальный фильм – «Гудзонов ястреб» (США, 1991, реж. Майкл Леман), бюджет – 65 миллионов, прокатная плата на североамериканском рынке – 8 миллионов, то есть дефицит составил 57 миллионов. *Это вновь без учета «свежепровального» фильма «Водный мир», и здесь принимаются в расчет потери в абсолютном исчислении, а не в процентном соотношении полученной прибыли и потраченного бюджета, иначе рекордсменами были бы «Врата рая» (США, 1981, реж. Майкл Чимино, затраты – 44 миллиона, возврат – 1,5 миллиона, коэффициент дохода – 0,034) или «Инчон» (Великобритания – Южная Корея, 1982, реж. Теренс Янг, бюджет – 46 миллионов, прибыль – 1,9 миллиона, коэффициент дохода – 0,041), поскольку у «Гудзонова ястреба» этот процент дохода – всего 0,102, а у «Водного мира» он может составить лишь 0,2; однако затраты порой компенсируются благодаря общемировому прокату.*

1962

Главный приз — «Обет» (Бразилия, реж. Анселму Бениту Дуарти), *специальные премии* — «Затмение» (Италия — Франция, реж. Микеланджело Антониони) и «Процесс Жанны д'Арк» (Франция, реж. Робер Брессон); *приз* — «Электра» (Греция, реж. Михалис Какоянис); *актерский ансамбль* — Кэтрин Хепбёрн, Ралф Ричардсон, Джейсон Робардс и Дин Стокуэлл («Долгий день уходит в ночь», США), Рита Ташингем и Марри Мелвин («Вкус меда», Великобритания).

1963

Главный приз — «Леопард» (Италия — Франция, реж. Лукино Висконти); *специальные премии* — «Харакири» (Япония, реж. Масаки Кобаяси), «Оптимистическая трагедия» (СССР, реж. Самсон Самсонов) и «Вот придет кот» (ЧССР, реж. Войтех Ясны); *актер* — Ричард Хэррис («Такова спортивная жизнь», Великобритания); *актриса* — Марина Влади («Пчеломатка», Италия — Франция).

«Посредник», реж. Джозеф Лоузи

1964

Главный приз — «Шербурские зонтики» (Франция, реж. Жак Деми); *специальные премии* — «Женщина в песках» (Япония, реж. Хироси Тэсигахара) и «Пассажирка» (ПНР, реж. Анджей Мунк, фильм закончил Витольд Лесевич); *актеры* — Антал Пагер, «Жаворонок» («Любимый деспот», ВНР) и Саро Урци («Соблазненная и покинутая», Италия — Франция); актрисы — Энн Бэнкрофт («Пожиратель тыкв», Великобритания) и Барбара Бэрри («Раз картошка, два картошка», США).

1965

Главный приз — «Сноровка... и как ее приобрести» (Великобритания, реж. Ричард Лестер); *специальная премия* — «Кайдан» (Япония, реж. Масаки Кобаяси); *режиссер* — Ливиу Чулей («Лес повешенных», СРР); *актерский дуэт* — Саманта Эггер и Теренс Стэмп («Коллекционер», США).

1966

Главный приз — «Мужчина и женщина» (Франция, реж. Клод Лелуш) и «Дамы и господа» (Италия — Франция, реж. Пьетро Джерми); *юбилейный приз 20-й годовщины фестиваля* — Орсон Уэллс, «Полуночные колокола» («Фальстаф», Испания — Швейцария); *специальная премия* — «Ленин в Польше» (СССР — ПНР, реж. Сергей Юткевич); *приз* — «Элфи» (Великобритания, реж. Льюис Гилберт); *актер* — Пер Оскарсон («Голод», Дания — Швеция — Норвегия); *актриса* — Ванесса Редгрейв («Морган, подходящий случай для лечения», Великобритания).

1967

Главный приз — «Фотоувеличение» (Великобритания — Италия, реж. Микеланджело Антониони); *специальные премии* — «Мушетт» (Франция, реж. Робер Брессон), «Несчастный случай» (Великобритания, реж. Джозеф Лоузи) и «Скупщики перьев» («Я видел даже счастливых цыган», СФРЮ, реж. Александр Петрович); *режиссер* — Ференц

Самый маленький гонорар – 10 долларов получил Престон Стёрджес от компании «Парамаунт» за сюжет фильма «Великий Магинти» (поставлен им в 1940 году). *Но потом Стёрджес был удостоен премии «Оскар» за этот сюжет.*

Самый дешевый полнометражный фильм немого кино – «Разбитая мечта» (Австралия, 1927), 1460 долларов.

Самый дешевый звуковой и цветной полнометражный фильм – «Кто-нибудь» (США, 1965, реж. Пэт Рокко), 1200 долларов. *Не упомянут фильм «Марьячи» («Музыкант», Мексика, 1993), который обошелся режиссеру Роберто Родригесу всего в 7000 долларов, что по ценам 90-х годов ненамного уступает бюджету в 1200 долларов 60-х годов, а в североамериканском прокате кассовые сборы «Марьячи» составили 2 миллиона, то есть этот фильм явно превзошел достижения названной в «Книге рекордов» ленты «Розовые фламинго» (1972, реж. Джон Уотерс), получившей при бюджете 12000 долларов прокатную сумму больше, чем в сто раз.*

Игровой фильм без единого исполнителя – «Модель» (Греция, 1974, реж. Костас Сфикас), участвуют только роботы.

Самый маленький формат кинопленки – 3 *мм*, использован Эриком Берндтом (США) в НАСА в 1968 году.

Самый юный режиссер в профессиональном кино – 13-летний голландец Сидней Линг, который в 1973 году стал сценаристом, режиссером, актером и продюсером в фильме «Лекс-ищейка».

Также упомянуты австралиец Джордж Палмер, 17,5 лет («Компания Нортбаунд», 1926), японец Масахиро Макино, 18 лет (его картина 1927 года не названа), француз Лоран Бутонна, 18 лет («Баллада об оплодотворении», 1980). Лев Кулешов (17,5 лет) и Юлий Райзман (19 лет) из СССР, а также Мэтти Рич из США (17 лет) упомянуты ошибочно, так как они дебютировали в более позднем (на 2–3 года) возрасте,

Коша («Десять тысяч дней», ВНР); *актер* — Оддед Котлер («Три дня и ребенок»); *актриса* — Пиа Дагермарк («Эльвира Мадиган», Швеция).

1968

Фестиваль прерван из-за майских событий.

1969

Главный приз — «Если...» (Великобритания, реж. Линдсей Андерсон); *специальная премия* — «Одален 31» (Швеция, реж. Бу Видерберг); *режиссеры* — Глаубер Роша («Антонию дас Мортис», Бразилия) и Войтех Ясны («Все добрые земляки», ЧССР); *приз* — «Дзета» (Франция — Алжир, реж. Коста-Гаврас); *лучший дебют* — «Беспечный ездок» (США, реж. Деннис Хоппер); *актер* — Жан-Луи Трентиньян («Дзета»); *актриса* — Ванесса Редгрейв, «Айседора» («Любовники Айседоры», Великобритания — США).

1970

Главный приз — «M.A.S.H.» (США, реж. Роберт Олтмен); специальная премия — «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» (Италия, реж. Элио Петри); *режиссер* — Джон Бурмен («Лео Последний», Великобритания); *призы* — «Соколы» («Высшая школа», ВНР, реж. Иштван Гааль), «Земляничное заявление» (США, реж. Стюарт Хагмен); *дебют* — документальный фильм «Хоа Бинь» (Франция, реж. Рауль Кутар); *актер* — Марчелло Мастроянни («Драма ревности: все детали в хронике», Италия — Испания); *актриса* — Оттавиа Пикколо («Метелло», Италия).

1971

Главный приз — «Посредник» (Великобритания, реж. Джозеф Лоузи); *юбилейная премия 25-й годовщины фестиваля* — «Смерть в Венеции» (Италия — Франция, реж. Лукино Висконти); *специальные призы* — «Отрыв» (США, реж. Милош Форман), «Джонни взял ружье» (США, реж. Далтон Трамбо) и «Любовь» (ВНР, реж. Карой Макк); *приз* — «Джо Хилл» (Швеция, реж. Бу Видерберг); *дебют* — Нино Манфреди («За полученную милость», Италия); *актер* — Риккардо Куччола («Сакко и Ванцетти», Италия — Франция); *актриса* — Китти Уинн («Паника в Нидл-парке», США).

1972

Главный приз — «Дело Маттеи» (Италия, реж. Франческо Рози) и «Рабочий класс идет в рай» (Италия, реж. Элио Петри); *специальная премия* — «Солярис» (СССР, реж. Андрей Тарковский); *режиссер* — Миклош Янчо («Пока народ еще просит», ВНР); *призы* — «Бойня номер 5» (США, реж. Джордж Рой Хилл), «Мими-металлист, уязвленный в своей чести» (Италия, реж. Лина Вертмюллер); *актер* — Жан Янн («Мы не состаримся вместе», Франция); *актриса* — Сюзанна Йорк («Образы», США — Ирландия).

Желая сделать фильм «Якудза» (1975) как можно более достоверным, режиссер Сидни Поллак с головой ушел в культуру японского преступного мира. Чтобы воспользоваться услугами Такакуры Кэна, «звезды» японских гангстерских фильмов, Поллак даже решился снимать на студии, контролируемой японскими якудза. Кодекс чести якудза требует, чтобы виновный в совершении ошибки или бесчестного поступка сам по собственному желанию отсек себе фалангу пальца. Затем фаланга заворачивается в бумагу и преподносится потерпевшей стороне в знак раскаяния. Как только Сидни Поллак приехал в Японию, он сразу же заметил, что у многих сотрудников студии на руках почти совсем не осталось пальцев. Когда началась работа, один из служащих допустил ошибку, встречая в аэропорту американскую «звезду».

– Позже, – вспоминал Поллак, – он явился в офис к директору постановки и в знак извинения преподнес ему завернутую в носовой платок фалангу мизинца.

1973

Главный приз — «Пугало» (США, реж. Джерри Шацберг) и «Наемный работник» (Великобритания, реж. Элан Бриджес); *Большая специальная премия* — «Мама и девка» (Франция, реж. Жан Эсташ); *специальный приз* — анимационный фильм «Дикая планета» (Франция, реж. Рене Лалу); *премии* — «Приглашение» (Швейцария, реж. Клод Горетта) и «Санаторий под клепсидрой» (ПНР, реж. Войцех Ежи Хас); *дебют* — «Джереми» (США, реж. Артур Бэррон); *актер* — Джанкарло Джаннини («Фильм любви и анархии», Италия); *актриса* — Джоанн Вудворд («Влияние гамма-лучей на лунные маргаритки», США).

1974

Главный приз — «Разговор» (США, реж. Фрэнсис Форд Коппола); *специальная премия* — «Цветок тысячи и одной ночи» (Италия — Франция, реж. Пьер Паоло Пазолини); *приз* — «Кузина Анхелика» (Испания, реж. Кар-

---

но, напротив, не названы ни американец Дон Коскарелли, 17 лет («Джим, самый великий в мире», 1976), ни бразилец Бруну Барретту, 19 лет («Девочка Тати», 1972), ни Григорий Козинцев, 19 лет, из СССР («Похождения Октябрины»).

Самая короткая карьера режиссера, вошедшего в историю мирового кино, – француз Жан Виго (1905–1934), 4 года в кино; кстати, и наш Александр Аскольдов, автор всего одного фильма «Комиссар» (1967, выпуск – 1988) может претендовать на это.

Самый юный «исполнитель» в кино – Балаж Монори (Венгрия), сын актрисы Лили Монори, появился на свет непосредственно перед камерой в фильме «Девять месяцев» (1976).

Самый юный главный исполнитель – шестимесячный Лерой Оверэкер («Сказка перед сном», США, 1933). *Среди известных актеров, снявшихся еще в младенчестве, надо назвать американца Джеффа Бриджеса, который еще в возрасте 4 месяцев предстал на экране в фильме «За компанию» (1949); следует упомянуть и самую юную кинозвезду – трехлетнюю француженку Брижит Фоссе («Запрещенные игры», 1952), которая потом стала профессиональной киноактрисой, а знаменитая Ширли Темпл снималась в небольших ролях только с четырех лет, Джоди Фостер (еще один киновундеркинд, позже признанная актриса и режиссер) – с шести.*

Самая короткая карьера актера-кинозвезды – Джеймс Дин (1931–1955), снимался в кино 5 лет.

Самая юная главная исполнительница, умершая в начале карьеры в кино, – 11-летняя Хэзер О'Рурк, впервые снявшаяся в возрасте 5 лет в «Полтергейсте» (1982), уже не увидела себя на экране в третьей серии «Полтергейста» (1988), умерев за 4 месяца до премьеры.

Самая юная исполнительница, получившая «Оскар», – Ширли Темпл (США, 6 лет, специальный «Оскар»-младший за 1934 год).

лос Саура); *актер* — Джек Николсон («Последний наряд», США); *актриса* — Мари-Жозе Нат («Скрипки бала», Франция); *специальная почетная премия* — Шарль Буайе («Стависки», Франция) *приз за сценарий* — «Шугерлэнд-экспресс» (США).

1975

Главный приз — «Хроника огненных лет» (Алжир, реж. Мохаммед Лахдар Хамина); *специальная премия* — «Каждый за себя, а Бог против всех» (ФРГ, реж. Вернер Херцог); *режиссеры* — Коста-Гаврас («Специальный отдел», Франция) и Мишель Бро («Приказы», Канада); *актер* — Витторио Гассман («Запах женщины», Италия); *актриса* — Валери Перрин («Ленни», США).

1976

Главный приз — «Таксист» (США, реж. Мартин Скорсезе); *специальные премии* — «Выкорми ворона» (Испания, реж. Карлос Саура) и «Маркиза фон О» (ФРГ — Франция, реж. Эрик Ромер); *режиссер* — Этторе Скола («Отвратительные, грязные, злые», Италия); *актер* — Хосе Луис Гомес («Семья Паскуаля Дуарте», Испания); *актрисы* — Мари Тёрёчик («Госпожа Дери, где вы?», ВНР) и Доминик Санда («Наследство Феррамонти», Италия).

«Человек из железа», реж. Анджей Вайда

1977

Главный приз — «Отец-хозяин» (Италия, реж. Паоло и Витторио Тавиани); *дебют* — «Дуэлянты» (Великобритания, реж. Ридли Скотт); *актер* — Фернандо Рей («Элиса, жизнь моя», Испания); *актрисы* — Шелли Дюволл («Три женщины», США) и Моник Меркюр («Ж.А. Мартен, фотограф», Канада); *премия за музыку* — Норман Уитфилд («Автомойка», США).

1978

Главный приз — «Дерево для башмаков» (Италия, реж. Эрманно Ольми); *специальные премии* — «Крик» (Великобритания, реж. Ежи Сколимовский) и «Прощай, самец» («Мечта обезьяны», Италия — Франция, реж. Марко Феррери); *режиссер* — Нагиса Осима, «Призраки любви» («Империя страсти», Япония — Франция); *актер* — Йон Войт («Возвращение домой», США); *актрисы* — Джилл Клейберг («Незамужняя женщина», США) и Изабель Юппер («Виолетта Нозьер», Франция).

1979

Главный приз — «Апокалипсис сегодня» (США, реж. Фрэнсис Форд Коппола) и «Жестяной барабан» (ФРГ — Франция, реж. Фолькер Шлёндорф); *специальная премия* — «Сибириада» (СССР, реж. Андрей Михалков-Кончаловский); *приз за творчество* — Миклош Янчо («Венгерская рапсодия» и «Аллегро барбаро», ВНР); *режиссер* — Терренс Малик («Дни жатвы», США); *актер* — Джек Леммон («Китайский синдром», США); *актриса* — Сэлли Филд («Норма Рей», США); *второплановые роли* — Стефано Мадиа («Дорогой папа», Италия) и Ева Маттес («Войцек», ФРГ).

1980

Главный приз — «Вся эта суета» (США, реж. Боб Фосс) и «Тень воина» (Япония, реж. Акира Куросава); *специальная премия* — «Мой американский дядюшка» (Франция, реж. Ален Рене); *режиссер* — Кшиштоф Занусси («Константа», ПНР); *актер и актриса* — Мишель Пикколи и Анук Эме («Прыжок в пустоту», Италия — Франция); *вто-*

Самая юная исполнительница, получившая «Оскар» в обычной номинации, – десятилетняя (*в «Книге рекордов» ошибочно сказано: «девятилетняя»*) Татум О'Нил (США) за роль второго плана в фильме «Бумажная луна» (1973).

Самый юный исполнитель, попавший в обычную номинацию премии «Оскар», – восьмилетний Джастин Хенри (США) за роль второго плана в фильме «Крамер против Крамера».

Самая молодая исполнительница, написавшая мемуары, – Дрю Бэрримор (в 1990 году, когда ей было 15 лет, вышла книга «Маленькая девочка потеряна»).

Самый короткий срок производства полнометражного фильма – 13 дней (5 дней написания сценария, три дня съемок, пять дней монтажа) создания фильма «Самый быстрый предлог» (Великобритания, 1990, реж. Джон Гор).

Самые короткие съемки полнометражного фильма – 1 день («Провалы в памяти», Франция, 1985, реж. Поль Векиали), 60 часов («Жара и солнечный свет», США, 1987, реж. Роб Нилссон), 2 дня и 3 ночи («Маленький магазин ужасов», США, 1960, реж. Роджер Кормен, а на римейк Фрэнка Оза в 1986 году понадобилось семь месяцев!). *Странно, что в списке отсутствует фильм «Бриг» (США, 1964) Адольфаса Мекаса, снятый всего за одну ночь.*

Самые маленькие монтажные сокращения в фильме – из 1 676 отснятых метров фильма «Сломанные побеги» (США, 1919, реж. Дэвид Уорк Гриффит) было вырезано всего 60 м, из 2 670 м материала «Врага общества» (США, 1931, реж. Уильям Уэллман) вырезано лишь 110 м.

Снимая «Библию» (1966), Джон Хьюстон должен был заставить животных заходить в ковчег парами, как того требует текст Священного Писания.
«В коне коноов, я нашел дрессировщика, который сказал, что сможет этого добиться, только обойдется это очень дорого. Мы построили дорогу через ковчег, а по бокам вырыли канавы. Сначала животных вели по отдельности, потом парами. Потом, когда они привыкли, к уздечкам привязали нейлоновые веревки, и люди вели их, укрывшись в канавах. Затем брались за следующую пару. Наконец наступило время, когда можно было снять уздечки, и животные сами парами спокойно прошли в ковчег».

К Берту Рейнолдсу снова и снова обращались с просьбой сыграть Кларка Гейбла в картине «Гейбл и Ломбард» (1976), а тот все время отказывался. Наконец он не выдержал:
– Если хотите, я сыграю Тома Микса, потому что Том Микс умер. Я играю только тех, кто умер. Вечерами же, когда я включаю телевизор и вижу Гейбла, я убеждаюсь, что он жив.

Перевод с английского
М. Тераkопян

Подборка сделана по книге: Movie Anecdotes by Peter Hay. Oxford University Press, 1990.

роплановая роль — актер Джек Томпсон, «Правонарушитель Морант» («Жестокий Морант», Австралия); *актрисы* Карла Гравина («Терраса», Италия — Франция) и Милена Дравич («Специальное лечение», СФРЮ); *приз за сценарий* — «Терраса».

1981

Главный приз — «Человек из железа» (ПНР, реж. Анджей Вайда); *специальная премия* — «На расстоянии световых лет» (Франция — Великобритания, реж. Ален Таннер); *приз за творчество* — Этторе Скола («Любовная страсть», Италия — Франция); *премия за художественный вклад* — «Экскалибур» (Великобритания — Ирландия, реж. Джон Бурмен); *актер* — Уго Тоньяцци («Трагедия смешного человека», Италия); *актриса* — Изабель Аджани («Одержимая бесом», Франция — ФРГ, «Квартет», Великобритания — США); *второплановые роли* — актер Иэн Холм («Огненные колесницы», Великобритания), актриса Елена Соловей («Факт», СССР); *сценарий* — «Мефистофель» (ВНР — ФРГ); *современный сценарий* — «Взгляды и улыбки» (Великобритания), «Снег» (Франция).

1982

Главный приз — «Пропавший без вести» (США, реж. Коста-Гаврас) и «Дорога» (Турция, реж. Йылмаз Гюней при содействии Шерифа Герена); *юбилейная премия 35-го фестиваля* — Микеланджело Антониони («Идентификация женщины»); *специальный приз* — «Ночь святого Лоренцо» (Италия, реж. Паоло и Витторио Тавиани); *режиссер* — Вернер Херцог («Фицкарральдо», ФРГ); *актер* — Джек Леммон («Пропавший без вести»); *актриса* — Ядвига Янковска-Чесьляк («Глядя друг на друга», ВНР); *премия за художественный вклад* — оператор Бруно Нейттен («Приглашение к путешествию», Франция — Италия); *сценарий* — «Работа по совместительству» (Великобритания).

1983

Главный приз — «Легенда о Нараяме» (Япония, реж. Сёхэй Имамура); *специальные премии за творчество* — Робер Брессон («Деньги», Франция) и Андрей Тарковский («Ностальгия», Италия при участии СССР); *специальный приз* — «Смысл жизни по «Монти Питону» (Великобритания, реж. Терри Джонс); *премия за художественный вклад* — «Кармен» (Испания, реж. Карлос Саура); *приз* — «Судебное дело прекращено» (Индия, реж. Мринал Сен); *актер* — Джан Мария Волонте («Смерть Марио Риччи», Швейцария — Франция — ФРГ); *актриса* — Ханна Шигулла («История Пьеры», Италия — Франция — ФРГ).

1984

Главный приз — «Париж, Техас» (ФРГ — Франция, реж. Вим Вендерс); *специальная премия* — «Дневник для моих детей» (ВНР, реж. Марта Месарош); *специальный приз за творчество* — Джон Хьюстон («Под вулканом», США); *режиссер* — Бертран Тавернье («Воскресенье за городом», Франция); *актеры* — Альфредо Ланда и Франсиско Рабаль («Святые невинные», Испания); *актриса* — Хелен Миррен («Кэл», Ирландия); *премия за художественный вклад* — оператор Питер Бизиу («Другая страна», Великобритания); *сценарий* — «Путешествие на Цитеру» (Греция — Италия).

1985

Главный приз — «Отец в командировке» (СФРЮ, реж. Эмир Кустурица); *специальная премия* — «Птичка» (США, реж. Алан Паркер); *режиссер* — Андре Тешине («Свида-

---

Среди фильмов без монтажных сокращений – «Девушки Челси» (США, 1966, реж. Энди Уорхол), «Пентесилея: королева амазонок» (Великобритания, 1974, реж. Лора Малви и Питер Уоллен), а в фильме «Неясный ритуал» (Великобритания, 1973) даже остались кадры с «хлопушкой» и звучит голос режиссера: «Снято».

Самая низкорослая исполнительница – Тамара де Тро (1959–1990) из США, 0,77 м, в ряде сцен фильма «Е.Т. Инопланетянин» (1982) выступала в костюме этого фантастического персонажа и на 0,43 м была ниже, чем семилетняя Дрю Бэрримор, а весила всего 18,1 кг.

Самый низкорослый актер в главной роли – филиппинец Вэн-Вэн, 0,82 м («Агент 00», 1981, «Лишь ради твоего величия», 1984), а в Голливуде – Билли Барти, 1,12 м, снявшийся в 150 фильмах, первый из карликов, представленный на Аллее Славы.

Самый низкорослый актер-кинозвезда – Дэнни Де Вито, 1,50 м.

Самая низкорослая актриса в главной роли – Линда Хант (США), 1,42 м («Попай», 1980, «Год опасной жизни», 1982, премия «Оскар», и др.).

Самые низкорослые актрисы-кинозвезды – Глория Свенсон (США), 1,49 м, Мэри Пикфорд (США), 1,50 м.

Публикация и комментарий Сергея Кудрявцева

ние», Франция); *приз за художественный вклад* — «Мисима» (США — Япония, реж. Пол Шредер); *премия* — «Полковник Редль» (ВНР — ФРГ, реж. Иштван Сабо); *актер* — Уильям Херт («Поцелуй женщины-паука», Бразилия — США); *актрисы* — Норма Алеандро («Официальная история», Аргентина) и Шер («Маска», США).

1986

Главный приз — «Миссия» (Великобритания, реж. Роланд Жоффе); *специальная премия* — «Жертвоприношение» (Швеция, реж. Андрей Тарковский); *режиссер* — Мартин Скорсезе («После работы», США); *приз* — «Тереза» (Франция, реж. Ален Кавалье); *актеры* — Мишель Блан («Вечерний туалет», Франция) и Боб Хоскинс («Мона Лиза», Великобритания); *актрисы* — Барбара Зукова («Роза Люксембург», ФРГ) и Фернанда Торрес («Говори мне о любви», Бразилия); *премия за художественный вклад* — оператор Свен Нюквист («Жертвоприношение»).

1987

Главный приз — «Под солнцем сатаны» (Франция, реж. Морис Пиала); *специальная премия* — «Покаяние» (СССР, реж. Тенгиз Абуладзе); *режиссер* — Вим Вендерс, «Небо над Берлином» («Крылья желания», ФРГ — Франция); *призы* — «Свет» (Мали, реж. Сулейман Сиссе) и «Синран» (Япония, реж. Рэнтаро Микуни); *актер* — Марчелло Мастроянни («Очи черные», Италия при участии СССР); *актриса* — Барбара Херши («Скромные люди», США); *премия за художественный вклад* — композитор Стенли Майерс («Навострите свои ушки», Великобритания).

1988

Главный приз — «Пелле-завоеватель» (Швеция — Дания, реж. Билле Аугуст); *Большая специальная премия* — «Разделенный мир» (Великобритания, реж. Крис Менгес); *режиссер* — Фернандо Соланас («Юг», Аргентина — Франция); *приз за художественный вклад* — «Отсчет утопленников» (Великобритания, реж. Питер Гринуэй); *премия* — «Короткий фильм об убийстве» (ПНР, реж. Кшиштоф Кесьлёвский); *актер* — Форест Уитейкер («Берд», США); *актрисы* — Барбара Херши, Джоди Мей и Линда Мвузи («Разделенный мир»).

1989

Главный приз — «секс, ложь и видео» (США, реж. Стивен Содерберг); *специальные премии* — «Слишком красива для тебя» (Франция, реж. Бертран Блие) и «Новый кинотеатр «Парадизо» (Италия — Франция, реж. Джузеппе Торнаторе); *режиссер* — Эмир Кустурица, «Дом для повешения» («Время цыган», СФРЮ); *приз за художественный вклад* — «Таинственный поезд» (США, реж. Джим Джармуш); *премия* — «Иисус из Монреаля» (Канада, реж. Дени Аркан); *актер* — Джеймс Спейдер («Секс, ложь и видео»); актриса — Мерил Стрип («Крик во тьме», Великобритания — Австралия).

1990

Главный приз — «Шальные» («Дикий сердцем», США, реж. Дэвид Линч); *Большая премия* — «Тилай» (Буркина-Фасо — Франция, реж. Идрисса Уэдраого) и «Смертельное жало» (Япония, реж. Кохэй Огури); *специальный приз за режиссуру* — Павел Лунгин («Такси-блюз», СССР — Франция); *премия за художественный вклад* — «Мать» (СССР, реж. Глеб Панфилов); *приз* — «Тайный план» (Великобритания, реж. Кен Лоуч); *актер* — Жерар Депардье («Сирано де Бержерак», Франция); *актриса* — Кристина Янда («Допрос», ПНР, 1982).

1991

Главный приз и премия за режиссуру — «Бартон Финк» (США, реж. Джоэл Коэн); *Большой приз* — «Прекрасная спорщица» (Франция, реж. Жак Риветт); *премии* — «Европа» (Дания — ФРГ, реж. Ларс фон Триер) и «Вне жизни» (Франция, реж. Марун Багдади); *актер* — Джон Туртурро («Бартон Финк»); *актриса* — Ирен Жакоб («Двойная жизнь Вероники», Польша — Франция); *второплановая роль* — Сэмьюэл Л. Джексон («Лихорадка джунглей», США).

1992

Главный приз — «Благие намерения» (Дания — Швеция, реж. Билле Аугуст); *юбилейная премия 45-го фестиваля* — «Хауардс Энд» (Великобритания — США, реж. Джеймс Айвори); *Большой приз* — «Похититель детей» (Италия, реж. Джанни Амелио); *режиссер* — Роберт Олтмен («Игрок», США); *призы* — «Самостоятельная жизнь» (Россия — Франция, реж. Виталий Каневский) и «Мечты о свете» (Испания, реж. Виктор Эрисе); *актер* — Тим Роббинс («Игрок»); *актриса* — Пернилла Остергрен-Аугуст («Благие намерения»).

1993

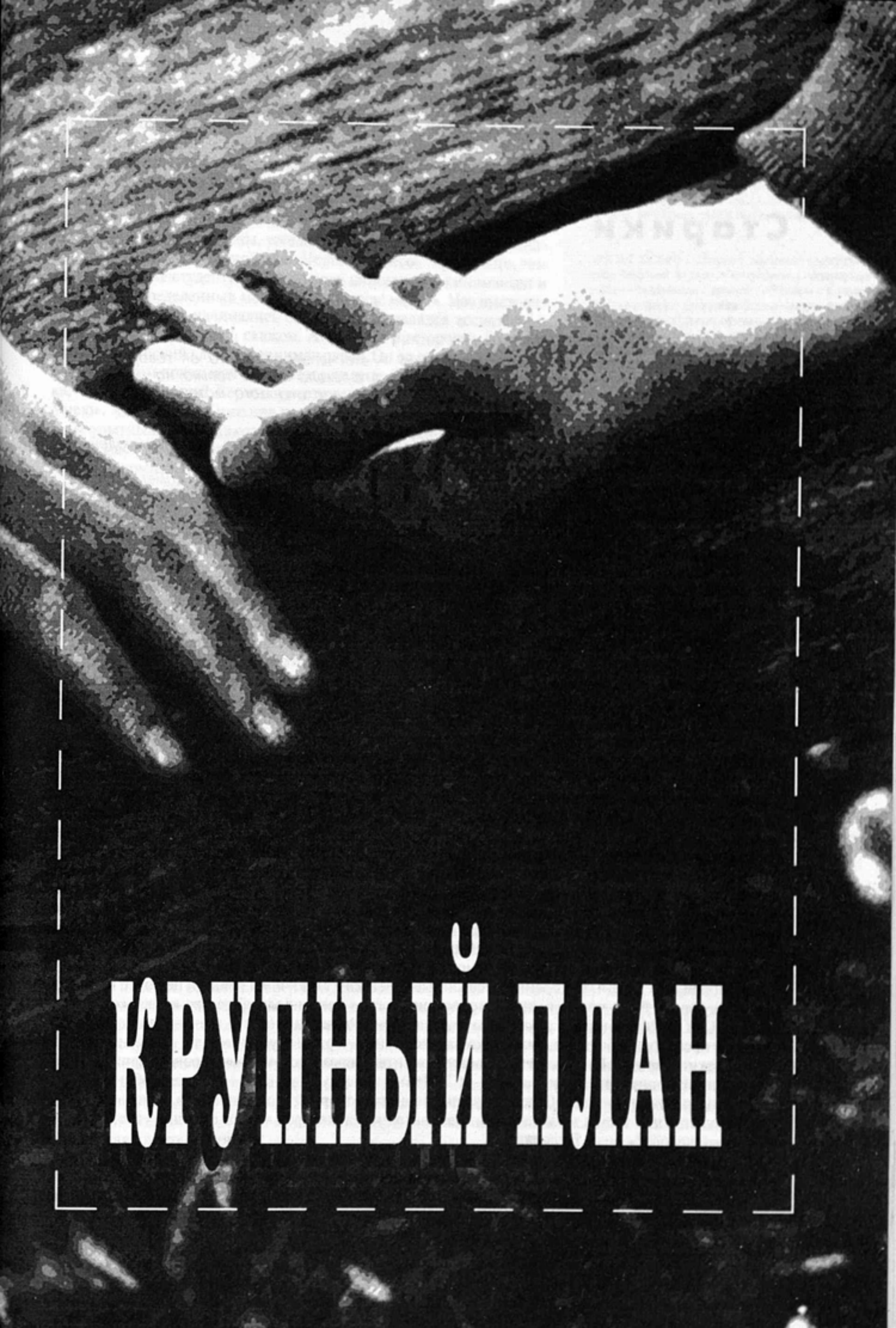
Главный приз — «Фортепиано» (Австралия — Франция, реж. Джейн Кэмпион) и «Прощай, моя наложница» (КНР — Гонконг, реж. Чен Кайге); *Большая премия жюри* — «Так далеко, так близко» (ФРГ — Франция, реж. Вим Вендерс), *режиссер* — Майкл Ли («Нагие», Великобритания); *призы* — «Град камней» (Великобритания, реж. Кен Лоуч) и «Кукловод» (Тайвань, реж. Хоу Сяосень); *актер* — Дэвид Тьюлис («Нагие»); *актриса* — Холли Хантер («Фортепиано»).

1994

Главный приз — «Криминальное чтиво» (США, реж. Квентин Тарантино); *Большая премия жюри* — «Жить» (КНР — Гонконг, реж. Чжан Имоу) и «Утомленные солнцем» (Россия — Франция, реж. Никита Михалков); *режиссер* — Нанни Моретти («Дорогой дневник», Италия); *приз* — «Королева Марго» (Франция, реж. Патрис Шеро); *актер* — Гэ Ю («Жить»); *актриса* — Вирна Лизи («Королева Марго»); *сценарий* — «Большая усталость» (Франция).

1995

Главный приз — «Подполье» (Франция — Югославия — ФРГ, реж. Эмир Кустурица); *Большая премия* — «Взгляд Одиссея» (Греция — Франция, реж. Тео Ангелопулос); *специальный приз* — «Кэррингтон» (Великобритания, реж. Кристофер Хэмптон); *режиссер* — Матье Кассовиц («Ненависть», Франция); *премия* — «Не забудь, что ты умрешь» (Франция, реж. Ксавье Бовуа); *актер* — Джонатан Прайс («Кэррингтон»); *актриса* — Хелен Миррен («Безумие короля Георга», Великобритания — США).


КРУПНЫЙ ПЛАН

МАРИНА ГОЛДОВСКАЯ

Старики

Это началось много лет назад.
Мне всегда казалось: самое интересное в кино — это человек, то, что он говорит, что он думает, как он вспоминает. Но, к сожалению, я снимала всегда только на кинопленку, а она же не хранится. В картину входит какой-нибудь час отснятого материала, а остальное просто выбрасывается.
Потом появилась видеотехника.
Опыт съемок Анастасии Цветаевой подсказал мне, что нужно снимать пожилых людей. Все то, что они рассказывают, бесценно.
Я начала снимать мемуары кинематографистов на полупрофессиональную камеру и с 1988 года в течение многих лет снимаю все время, постоянно. В сущности, это была плановая работа НИИ киноискусства, но я снимала эти беседы как беседы с людьми, которых я хорошо знаю и которые просто делятся со мной своими воспоминаниями. Сейчас уже почти никого из них нет в живых, и это очень больно. Но мы успели записать их рассказы, и меня греет чувство, что эти люди остались с нами. Их уже нет физически — но они ***остались****. И я надеюсь, что рассказы моих стариков будут интересны не только мне — это часть жизни всех нас.*

В этом номере мы печатаем три интервью из коллекции М.Голдовской.

ИОСИФ ХЕЙФИЦ, РЕЖИССЕР

В 1928 году мой дядя, живший в Ленинграде, пригласил меня приехать к себе. Детство я провел в Белоруссии и в Ленинград приехал, не имея абсолютно никаких перспектив и никаких интересов в области кино. Друзья моего дядюшки, журналисты, видя, что я, так сказать, очень отягощен своей безработицей, сказали: «Почему бы вам не написать какую-нибудь рецензию на кинофильм?» Я за эту идею ухватился. Жена моего дяди — тоже журналистка — познакомила меня с редактором журнала «Рабочий и театр» — был такой, — и я отправился смотреть кино. Посмотрел. И, вспоминая, как Марк Твен был редактором сельскохозяйственной газеты, принялся за рецензию. Меня предупредили, что если фильм иностранный, то «вы не очень его расхваливайте — затроньте социальный момент». Сохранились где-то, не погибли во время блокады, совершенно глупейшие заметки по поводу того, что режиссер фильма не останавливался на социальных моментах, а предпочитал драки в американском духе и прочее. Но рецензии очень понравились, и я стал корреспондентом этого журнала. Таким образом я втянулся в атмосферу кинематографической действительности Ленинграда. Появились друзья, тоже заинтересованные советским кино, и мы решили не более не менее, поскольку время было проще нынешнего, организовать в Ленинграде общество друзей советского кино — ОДСК. Мы занялись изучением зрителя: приходили в кинотеатр где-нибудь на окраине, который посещали рабочие, и, тихонечко разместившись в разных уголках зала, записывали незаметно реакцию зрителей на соответствующие моменты фильма, потом анализировали записи. И вот эта секция изучения зрителя и фильма — СИЗИФ — и послужила началом нашему общему вхождению в мир кинематографа. Далее мы решили заняться теорией кинематографа, как мы ее понимали. Помогла нам всем в этом деле единственная книжка, которой мы все страшно увлекались, — «Видимый человек» Белы Балаша.

Нас собралось человек около двадцати. Но у нас не было помещения. Не помню уже, каким путем, но вдруг нас решил приютить ленинградский Пролеткульт. Никакой платформы Пролеткульт нам не навязывал, и о культуре, как ее тогда понимали, мы имели довольно слабое пред-

ставление. Но мы собирались и занимались теорией кинематографа. Это было очень интересно и плодотворно. Но «поджимала» материальная сторона — дядя дядей, но я, племянник скромный, все-таки решил, что нельзя сидеть на его шее. Тогда кто-то сказал: «Вот есть биржа труда на Кронверкском, и там набирают массовку».

Каждое утро мы являлись на эту биржу — мрачное помещение, зал, где толпились «типажи» (это был период увлечения типажами), какие-то карлики, горбуны, уроды, близнецы... Это были персонажи, напоминающие фэксовское «Чертово колесо». Кроме того, там были голодные студенты, разного рода киноманы и киноманши и прочие. В определенный момент слышалось: «Идет». Нас выстраивали в шеренгу и начинались смотрины. Появлялся ассистент, а иногда даже и режиссер, скажем, Александр Викторович Ивановский. Ивановский словно принимал парад. Он ел глазами нашу шеренгу, а потом показывал — вот этот или этот. Подбегала ассистентка: «Ваша фамилия? Верхом умеете ездить?» «Да, — говорил. — Умею». Хотя в жизни никогда не садился на лошадь. Это были советы опытных массовщиков — были такие профессиональные участники массовок, пожилые люди, которые, видя нашу растерянность, некомпетентность в этих делах, говорили: «Что тебе ни скажут — умеешь ли? — о чем ни спросят, говори: «Умею». Все равно там в толпе не разберут. Тогда в моде были фильмы о гражданской войне, значит, часто снимались эпизоды, в которых казаки разгоняют народ; так вот перед съемкой ассистенты говорят «народу»: «Рассчитайтесь на первый и второй... Первые бегут, вторые лежат». Опытные массовщики советовали: «Если ты первый — сделай вид, что второй, — лежать всегда лучше, чем десять дублей бегать. Дальше. Если видишь — снимают главного артиста, то никогда не становись сбоку, потому что когда снимают его крупные планы, ты будешь за кадром и тебя в следующий раз не пригласят. Старайся быть на фоне крупных планов — будешь «привязан» к этой сцене. Если по ходу действия пиротехники туману наведут, старайся быть за туманом, чтоб не приелась твоя физиономия». И так далее... Исповедуя эту нехитрую школу, мы, так сказать, долго продержались. И попали на нижние этажи «Ленфильма».

И вот однажды мы получили от Пролеткульта направление на киностудию с просьбой предоставить нам кинематографическую практику. Мы пришли на «Ленфильм» уже более узкой группой (там были Александр Зархи, Михаил Шапиро, я и еще другие). Ну, конечно, на практику нас сразу всех не приняли, но вот мне повезло, меня взяли практикантом помощника режиссера — самый низкий чин.

Кроме энтузиазма, у нас ничего не было. Но нам пришла в голову идея: поставить короткометражный фильм без актеров, без денег, без пленки, без аппаратуры. Из обрезков, которые в изобилии хранились в монтажных корзинах. Мы осторожно проникли на четвертый этаж главного корпуса, тогда там находились монтажные, и, вступив в переговоры с дежурным пожарным, найдя контакт, попросили, чтобы те обрезки из корзин, которые он отсылает на сжигание, дали нам. Это был величайший кладезь. Какие-то остатки исторических фильмов, какие-то крупные планы, пейзажи, детали (тогда кино уже было монтажным, поэтому было очень много разных планов). Из этих ворохов пленки по метру, по полметра, по три мы решили создать некий фильм. Но какой? Не сделать ли фильм-стихотворение? Идея всем понравилась, и мы приступили к поискам стихотворения, которое могло служить основой. Остановились на «Песни о металле» популярнейшего тогда молодежного поэта Жарова. «Песнь о металле» заключала в себе нехитрую мысль о том, что наша страна нуждается в металле и что металл нужен во всем — из него делаются и трактора, и плуги, строятся корабли и прочее. Сделали мы примерно одну часть, двести пятьдесят метров, приблизительно двести монтажных кусков, которые перемежались титрами из стихотворения Жарова. Нам самим это страшно понравилось, и мы показали фильм дирекции студии. Там он был воспринят с восторгом. У меня где-то есть протокол, в котором говорится, что это первый опыт поэтического кино, что из обрывков пленки создан особый жанр поэтического кино.

С Александром Зархи мы были знакомы еще с самых пролеткультовских времен. Так как я не желал отягощать моего дядюшку, то мы решили, что я перееду к Шуре Зархи, в его комнатку на улице Белинского. Мы вместе писали наш первый полнометражный сценарий «Песня колес», недавно я нашел его в архиве.

Единственное, в чем мы чувствовали себя не очень сильными, — это работа с актером. И решили, что поставим фильм не о человеке, а о паровозе. Это была история паровоза как история живого человека. Небольшого старомодного паровоза, который был участником гражданской вой-

NATO *– в сфере кино имеет значение не Организация Североатлантического договора, а Национальная ассоциация владельцев кинотеатров (National Association of Theatre Owners) – общенациональная организация, представляющая интересы кинотеатров. Она основана в 1965 году, имеет штаб-квартиру в Нью-Йорке и филиалы почти в каждом штате.*

9,5-мм ФИЛЬМ *– ранний узкий формат пленки для любительской киносъемки с частотой 40 кадров в секунду и одной перфорацией между кадрами. Впервые появился во Франции в 1922 году, был популярен в Европе, но в конце концов был вытеснен 8-мм форматом.*

OSCAR *(ОСКАР) – статуэтка, вручаемая лауреатам наград Академии по разным категориям. Спроектированная кинохудожником Седриком Гиббонсом и выполненная скульптором Джорджем Стэнли фигурка высотой в 13,5 дюйма изображает мужчину с мечом, стоящего на катушке кинопленки. Она отливается из металла и покрывается сверху золотом. До 1931 года она оставалась безымянной, когда, согласно голливудской легенде, секретарша Маргарет Херрик, ставшая позднее исполнительным директором Академии, воскликнула, глянув на фигурку: «Как он похож на моего дядю Оскара (Пирса)». Ее слова услышал и напечатал репортер. Вскоре название*

ны, вез, толкал эшелоны, прорывался через огонь, через горящие мосты. А потом он постарел, и его решили отправить на паровозное кладбище. Среди других стариков-паровозов никому не нужный, всеми забытый он там и существовал. В топке гнездились птицы, а он был холоден и мертв. И группа комсомольцев решила его восстановить. Довольно забавная история, по-моему. Но сценарий был очень масштабен — требовались эпизоды гражданской войны. И студия, несмотря на то, что к нам очень хорошо относились, все-таки предостерегла от этой постановки.

Наше счастье было в том, что тогда в промышленности советской возникло движение комсомольских бригад. Меня и Зархи в один прекрасный день вызвал секретарь комсомола (мы были комсомольцами) и сказал: «Слушайте, вы должны организовать комсомольскую бригаду и поставить полнометражный фильм». Ну мы, естественно, задохнулись от счастья. И фильм «Ветер в лицо» принес нам просто грандиозный успех, довольно громкую по тем временам прессу. Собственно, тогда кончилась наша предыстория и началась наша история.

Особой была ситуация с фильмом «Моя Родина» — он был смыт, стерт, истреблен, и ни в одном словаре, ни в одном перечне, ни в одной обойме его не существует. Однако это была картина, сейчас я уже могу сказать об этом прямо, выдающаяся. И она была похоронена[1].

Это наиболее яркий и трагический эпизод нашей с Зархи биографии. «Моя Родина» была посвящена событиям на КВЖД. Как известно, эта дорога принадлежала нам и Китаю, там начались провокации с участием белых банд, и результатом этого был разгром Красной Армией всей этой группировки, после чего КВЖД была продана Китаю. Мы писали сценарий с Блейманом Михаилом Юрьевичем, нашим известным кинодраматургом и критиком, и первоначально картина имела грандиозный успех. Я сохранил часть материалов. Рецензии, большая статья Пудовкина о картине, поздравительная телеграмма от главного редактора «Комсомольской правды», от Сергея Иосифовича Юткевича, короче, триумфальное начало. Мы уехали в отпуск, а на обратном пути вышел я на одной станции, купил газету и едва не упал от ужаса — крупным шрифтом: «Моя Родина» запрещена», и текст на две колонки. Оказывается, Сталин, как нам потом объяснили, произнес на заседании Политбюро свою известную фразу о том, что «на удар поджигателей войны мы ответим тройным ударом». А так как кончался наш фильм тем, что Красная Армия, завершив свою операцию, возвращается обратно на свою территорию, открыв склады для китайской бедноты, раздав рис, то все это было трактовано как толстовство.

[1] На самом деле фильм сохранился (правда, без одного ролика); упоминания о нем есть в справочных изданиях и ряде публикаций, в том числе и «Искусства кино». — *Прим. ред.*

вошло в обиход, а со временем заменило в неофициальной сфере термин «награда Академии».

***PHOTOPLAY** (ФОТОПЬЕСА) – придуманный в 1910 году на конкурсе, финансировавшемся кинокомпанией «Essanay», термин для обозначения кинокартины. Он дал название популярному журналу для киноманов «Фотоплей», который выходил с 1911 по 1980 год.*

***PREQUEL** – очередная серия, являющаяся продолжением фильма, в которой действие происходит до событий, описанных в основном фильме. В качестве примеров можно привести киноленты «Другая часть леса» (1947), повествующая о событиях, предшествовавших тем, что описаны в «Лисичках» (1941), и «Буч и Сандэнс: молодые годы» (1979) – «первая» часть «Буч Кэссиди и Сандэнс Кид» (1969).*

***PROPS** (РЕКВИЗИТ) – 1. Сокращение от слова «properties» – предметы обстановки, арматура, украшения и прочие предметы, используемые или появляющиеся в фильме, но не являющиеся структурными элементами декораций. Отдел реквизита занимается изготовлением, хранением и ведением огромного перечня всевозможного реквизита от стандартных пистолетов до очень сложных механических приспособлений, изготовленных по спецзаказу. 2. Сокращение от «prop man» – реквизитор.*

В один прекрасный момент все члены Политбюро приехали в Госкино на Малый Гнездниковский, тогда еще картину в Кремль не возили. А у нас были знакомые ребята-киномеханики, тоже комсомольцы, которые показывали наши фильмы. И один из них нам рассказал, как это все происходило: «Посмотрели картину, а я вошел в зал как будто для того, чтобы микшер там поправить, а сам слушаю. Слышу, как Сталин диктует Кагановичу — «пиши». Каганович взял листок бумаги, и Сталин ему диктует: «Моя Родина» запрещена как вредная. ТАСС». И началось. И когда мы с Зархи вот в этот злосчастный день с вокзала пришли на улицы Москвы, мы увидели, как милиционеры срывали афиши и плакаты «Моей Родины». В тогдашнем кинокомитете полное уныние — все стараются не смотреть в глаза, не здороваться. Приехали в Ленинград — все тоже убиты и ждут самого худшего. Прошло несколько дней. Приезжает комиссия ЦК специально заниматься вопросом — чьими руками сделан этот фильм? Ну, чьими руками? Комсомольскими, так сказать, «не был», «не состоял» и прочее — все анкеты хорошие. Поняли, что вроде вредительства здесь нет, а есть большая, как считали, идеологическая ошибка. Случайно уцелели — а могли не уцелеть. До сих пор мне становится страшно, когда я открываю ту газетную полосу и вижу фразу — «...запрещена как вредная. ТАСС».

На студии мы все были друзьями и товарищами. Вне зависимости от уровня мастерства, от положения. Правда, у нас было скептическое отношение к некоторым старым режиссерам, которые пришли на студию еще из дореволюционного кино. Мы, так сказать, втайне над ними посмеивались, но внешне это никогда ни в чем не выражалось.

Какой была атмосфера тех времен? Я помню, мы сидели в кабинете директора, вдруг открывается дверь и входит Сергей Миронович Киров в своей какой-то гимнастерке, с большим, как сейчас помню, тяжелым желтым портфелем. Ну, естественно, мы сразу же приободрились и робко стали его просить. О чем всегда просят кинематографисты? Что-то улучшить, что-то исправить, какую-то дать аппаратуру. И он сказал: «Слушайте, ребята, не я же здесь хозяин — вы здесь хозяева. Вы должны это все сами решать». Это было сказано так давно, а я до сих пор помню.

Вся атмосфера на студии была удивительно товарищеская. Мы свято верили, что делаем правое дело. И никогда не возникала мысль о том, что мы лжем. Если бы такая мысль возникла, я думаю, не было бы тех многих классических фильмов, которые та эпоха родила.

Возьмите «Депутата Балтики». Это правдивая биография великого ученого. Недаром он был потом принят так хорошо во всем мире. Мы с Зархи даже получили письмо от Ромена Роллана.

Сдача фильма «Член правительства» на студии, поверьте мне, была триумфальной. Решили его показать руководству, и на студию приехал Жданов (видимо, в Смольном тогда еще не было просмотрового зала или киноустановки). Была торжественная подготовка, стелили какие-то дорожки, коврики... Естественно, мы с Зархи очень волновались. Является Жданов в окружении свиты. Просмотр идет в мертвой тишине. В мертвой тишине он и закончился. И вот Жданов поворачивается к нам и говорит: «Что ж вы такую плаксу показали?» Я не нашелся сразу, что ответить. Но когда он стал развивать свою оценку, я встал и сказал: «А вы знаете, Владимир Ильич Ленин сказал, что русская женщина, баба выстрадала революцию». Он ничего не ответил, поднялся и вышел. И вся свита за ним. И на нас все посмотрели почти уже как на заключенных в Кресты. Но — пронесло.

У меня нет фильма, которого бы я стеснялся. Ну, пожалуй, только «Огни Баку», потому что это был репортаж с петлей на шее. Он был поставлен под принуждением и в ужасных условиях. О нем вспоминать грустно и противно, и, к счастью, он где-то канул в какие-то архивы. Это был ужасный фильм. Но вопрос тогда ставился так — либо мы его поставим, либо нас ушлют куда-то очень далеко. Там были замешаны, как выяснилось потом, высшие политические силы: Берия, Багиров.

Не знаю, может быть, я излишне, так сказать, радужно как-то воспринимаю то время, но оно, несмотря ни на что, рисуется мне удивительно светлым. Светлым по неведению. Мы не представляли себе ни захоронений, ни Лубянки — всего этого кошмара сталинского. Мы делали каждый свою картину со святой верой в то, что это правда и что этой правдой мы помогаем обществу, не кривя душой.

После войны Зархи переехал в Москву. И меня уговаривал. Но я решил примкнуть к группе ленфильмовских режиссеров, которые оставались в Ленинграде. С этого момента мы разошлись.

это был непростой и мучительный процесс, потому что мы настолько привыкли друг к другу, что, казалось, разъединившись, каждый из нас как-то потеряется, что ли. Но мы расстались, и с тех пор наши судьбы пошли каждая своей дорогой.

50-е годы... В них заключена какая-то загадка. Эти годы для меня лично удивительно парадоксальны. Тогда возник ряд очень хороших, талантливых картин. Это какое-то чудо, природу которого я даже затрудняюсь объяснить. Может быть, отчасти дело заключалось вот в чем: после длительных лет так называемого «малокартинья» настолько все истосковались по настоящей работе, что возник какой-то всплеск сохранившейся неиспользованной энергии. Я помню, как начальник сценарного отдела принес мне толстую рукопись и сказал: «Прочитай, это по роману Кочетова «Журбины». Ну, лицо Кочетова тогда еще не было нам настолько ясно, как впоследствии. Но сам факт, что наконец после длительного бездействия я могу взяться за какую-то серьезную вещь, вызывал приток энтузиазма. И я в эту работу погрузился с удивительной активностью. И «Большая семья», в общем, получилась. А «Дело Румянцева»! Однажды мы сидели с Юрием Павловичем Германом, как всегда, у него дома и размышляли о жизни и об искусстве, и он сказал, что вот в его романе есть история молодого человека, который попал в лагерь: «Вы понимаете, но лагерь же не разрешат показывать. Все равно потом выбросят. А без лагеря это неинтересно». Тогда мне пришла в голову счастливая мысль: а что, если не показывать лагерь, а показать человека, который ни в чем не виноват, но малейшая тень подозрения рождает крах товарищества. И помню, Юрий Павлович сказал: «Слушайте, это здорово. Давайте напишем сценарий про то, как милый, хороший парень, не совершивший никакого преступления, был на всякий случай обвинен благодаря каким-то случайным уликам...»

Когда меня спрашивают, какой был самый счастливый день в моей жизни, я говорю: «Мне трудно назвать один день, но я помню, когда вышел в прокат фильм «Дело Румянцева», то в кинотеатре «Приморский» строили из фанеры временные кассы, чтобы продавать билеты на завтра, послезавтра, на десять дней вперед. И когда я увидел эти фанерные кассы, на которых было написано «Предварительная продажа билетов на «Дело Румянцева», тогда я понял, что такое настоящее счастье».

Вообще в жизни бывают счастливые случайности. Я любил Чехова со школьных лет. И вот вновь назначенный начальник сценарного отдела Георгий Петрович Бедриков, чеховед наш, познакомившись со мной, в первую же встречу сказал: «Слушайте, хотите поставить «Даму с собачкой»?» Я обомлел и ответил: «Хочу». Пришел домой, достал с полки «Даму с собачкой», а когда я перечитал — понял, что поспешил с согласием. Но отступать было поздно. И хорошо, что поздно. И Алеша Баталов, и Ия Саввина — тогда студентка факультета журналистики Московского университета и актриса студенческого театра, которую мне Алеша Баталов рекомендовал посмотреть, — все это мои счастливые случайности. Настолько, что «Дама с собачкой», пожалуй, второе событие в моей жизни, когда я испытал подлинное счастье.

А вот остальные картины...

Было очень трудно вырваться из петли цензуры. Чудом вырывались, даже была выработана какая-то тактика; тянуть время, потом частично, не полностью делать поправки... Сложности были и с фильмом «День счастья», и с «Шурочкой».

Я даже когда-то решил написать большую работу о несостоявшихся, о погубленных замыслах. Если фильм готов, то все-таки трудно с ним расправиться, поскольку студия заинтересована, уже вложены какие-то деньги. Легче всего расправиться с замыслом. Еще когда расходы невелики, могут сказать: «Нет, это не пойдет». Тут вы можете хоть головой о стенку биться. Ну, например, история с «Блокадной книгой». Это великая книга. Мне рассказывали, что когда в годовщину Ленинградской блокады Гранин и Адамович на торжественном заседании блокадников в Филармонии вышли на сцену, весь зал встал в знак признательности. И возникла идея поставить эту книгу. Мы работали с Граниным и Адамовичем пару месяцев, и, по-моему, получился очень хороший сценарий, который назывался «Остался дневник». Это история мальчика, которому было четырнадцать лет, Рябинкин такой, главный герой этого сценария, один из героев этой книги, который сражался за свое человеческое «я», за свое человеческое достоинство, за свою человеческую душу. Сражался с голодом. И в конце концов уступал. Я считаю, что «Дневник Анны Франк», знаменитый антифашистский дневник, слабее, чем история вот этого Рябинкина. Но на нашу беду в Ленинграде проходил фестиваль — очередной Всесоюзный кинофестиваль. По этому поводу был предварительный торжественный прием в Смольном. И там тогдашний руководитель Романов задал мне вопрос, над чем я сейчас работаю. Я сказал: «Над «Блокадной книгой». «Зачем? — сказал он. — У нас же есть «Блокада» Чаковского». Я сказал: «Да, но ведь блокада может быть отображена в нескольких произведениях». Он говорит: «Ну там дана общая картина, а здесь

какой-то частный случай». И поскольку это был высокий начальник и член Политбюро, все сразу погибло. Никаких разговоров и продолжений работы, никаких дискуссий, никаких споров, никаких возражений.

Был замысел поставить фильм по бабелевскому «Закату» и «Одесским рассказам». У меня холодеет все внутри, когда я об этом вспоминаю, потому что несколько лет я носился с этой идеей. И на этот раз руководитель Госкино Ермаш сказал: «Напишите заявку, посмотрим». А я, надо сказать, насобачился писать заявки. Знал все подпорки, которые должны были успокаивать начальство. Ермаш прочитал эту заявку и сказал: «Хорошо, подождите пару недель, я провентилирую этот вопрос». Прошел месяц, два — никаких результатов. Наконец на каком-то очередном фестивале мы встретились, и я говорю: «Ну как дела с заявкой? Смотрите, какие артисты будут сниматься». Сергей Лукьянов должен был играть Менделя. Доронина, молодая тогда еще Доронина, — его любовницу. Старуху должна была играть Раневская. Это был классный состав. Ермаш сказал: «Понимаете, снять-то, я понимаю, вы снимете, но нам эту картину не сдать. Одесский обком ее зарубит, они считают, что прославлять героический город, рассказывая биографию бандита и гангстера Бени Крика, нельзя». И этот замысел погиб. С такими прекрасными исполнителями.

***PUBLICIST** (СОТРУДНИК РЕКЛАМНОГО ОТДЕЛА) – в кино – человек, занимающийся пропагандистскими и рекламными аспектами деятельности студии: подготовка пресс-релизов, помещение информации в периодические издания, информирование обозревателей, подготовка рекламных фотографий, организация пресс-конференций, специальных просмотров. В целом, его задача – добиться максимального внимания к фильмам и «звездам» своей студии. Глава такого отдела называется рекламным директором.*

***RACE MOVIES** (РАСОВЫЕ ФИЛЬМЫ) – картины, поставленные специально для афро-американской аудитории с участием только чернокожих исполнителей. Первые подобные фильмы появились в эпоху немого кино, их снимали независимые негритянские режиссеры – такие, как Эмметт Дж.Скотт, Джордж и Ноубл Джонсон и Оскар Мишо. Отчасти это был отклик на оскорбительное изображение чернокожих в «Рождении нации» Д.У.Гриффита (1915). Со временем десятки кинокомпаний во многих городах стали заниматься производством малобюджетных фильмов для афро-американских зрителей и демонстрировать их в специальных кинотеатрах. Некоторые из этих компаний принадлежали черным американцам, другие – белым. Среди режиссеров, продюсеров и прокатчиков тоже встречалось немало белых. Хотя большая часть таких фильмов отличалась*

А Беню Крика должен был играть Володя Высоцкий. Я об этом писал, о встрече с ним случайной в Москве. Он меня на улице догнал в своем «мерседесе», забрызганном грязью, и был, я помню, такой мартовский день с мокрыми лужами и с мокрым снегом, смешанным с грязью, но мы с ним расцеловались, и я говорю: «Володя, если мне удастся осуществить свой замысел, то вы будете у меня играть Беню Крика». И он грохнулся в эту грязь на колени, прямо в мокрый снег с песком, с пылью, с грязью. И, увы, ничего потом не вышло.

В моей квартире есть стена, которую я называю Стенкой друзей. Здесь фотографии моих любимых артистов, разделивших со мной успех и неуспех наших общих работ. (В центре вывезенная из Монголии медная группа богов. Это духи добра, поэтому я их и поместил в центр этой композиции.) Здесь Анатолий Папанов, который, по-моему, очень хорошо сыграл доктора в фильме «В городе С.», Олег Даль, с которым я познакомился на фильме «Плохой хороший человек», Ада Роговцева, героиня фильма «Салют, Мария!» — за эту роль она получила на Международном фестивале в Москве премию за лучшую женскую роль. Еще здесь Ия Саввина из «Дамы с собачкой», конечно, Алеша Баталов, участник трех моих картин. С Алешей меня связывает давнишняя дружба с первого нашего с ним фильма «Большая семья», где он играл Алешу Журбина. История его появления очень сложная и забавная — дело в том, что мы долго искали исполнителя на младшего Журбина, не могли его никак найти, и в один прекрасный день кто-то принес фотографию вот этого молодого человека. По фотографии, конечно, трудно судить, но мне сразу понравились его глаза, которые были очень выразительными, отражали внутренний духовный мир. В результате он сыграл эту роль. Критика писала о ней главным образом вот в каком плане: до Баталова молодые рабочие на экране были обычно штампованно вихрастые такие комсомольцы, танцующие чечетку и играющие на баяне. С появлением Баталова возник как бы новый социальный тип — тип умного, интеллигентного, вдумчивого парня.

Ну что же, кто еще здесь? Вера Петровна Марецкая. Жигалов — герой двух моих последних картин, «Подсудимый» и «Бродячий автобус», где он играет старого артиста. Выше — Владимир Высоцкий, который играл фон Корена, за эту роль он получил приз в Таормина, в Италии... В общем, вся эта компания мне очень симпатична.

...Я всегда с грустью приезжаю в Комарово, здесь столько было написано, столько продумано сценариев, много было хорошего. Здесь мы встречались с Григорием Михайловичем Козинцевым. Мы не ходили друг к другу на дачу, друг друга не беспокоили, но в свободные минуты сходились у этого забора и вели всякие разговоры о советском кино, веселые и грустные.

Говорили о «Ленфильме», много было горьких мыслей, думали, как что-то изменить, кому-то помочь. Это в нынешнее время художника интересует только собственная картина. Тогда интересовало все, что делается на студии хорошего и плохого.

И вот последний раз, я помню, мы здесь встретились, а я закончил тогда картину «Плохой хороший человек». Козинцев плохо себя чувствовал, хотя не жаловался. Но была на «Ленфильме» традиция — всегда во что бы то ни стало приезжать на просмотр фильма своего товарища. И,

понимая, что Козинцев не в очень хорошей форме, я стал его уговаривать: «Не езжайте, я не обижусь, поймите, я вам как-нибудь в другой раз покажу картину, не надо ехать». Мне показалось, что я его убедил. Назавтра в кабинете директора студии жду начала просмотра и входит Григорий Михайлович — все-таки приехал. Посмотрел картину, она ему очень понравилась, поздравлял меня. Я вернулся в город, а утром Надежда Николаевна Кошеверова прибежала и говорит, что ночью Козинцева увезли с инфарктом в больницу. Это была наша последняя встреча. Да, грустно очень.

Недавно мне попался в руки один журнал, где есть раздел, посвященный здравоохранению, всякие социологические исследования. И указан процент смертности. На первом месте — летчики-испытатели. На втором месте — кинорежиссеры. Я не поверил своим глазам. Но это так. Эйзенштейн умер от сердечной недостаточности в возрасте пятидесяти лет, Пудовкин умер от сердечной недостаточности в шестьдесят лет... Фридрих Эрмлер умер от сердечной недостаточности, Луков умер от сердечной недостаточности, Козинцев умер от сердечной недостаточности, Герасимов умер от сердечной недостаточности...

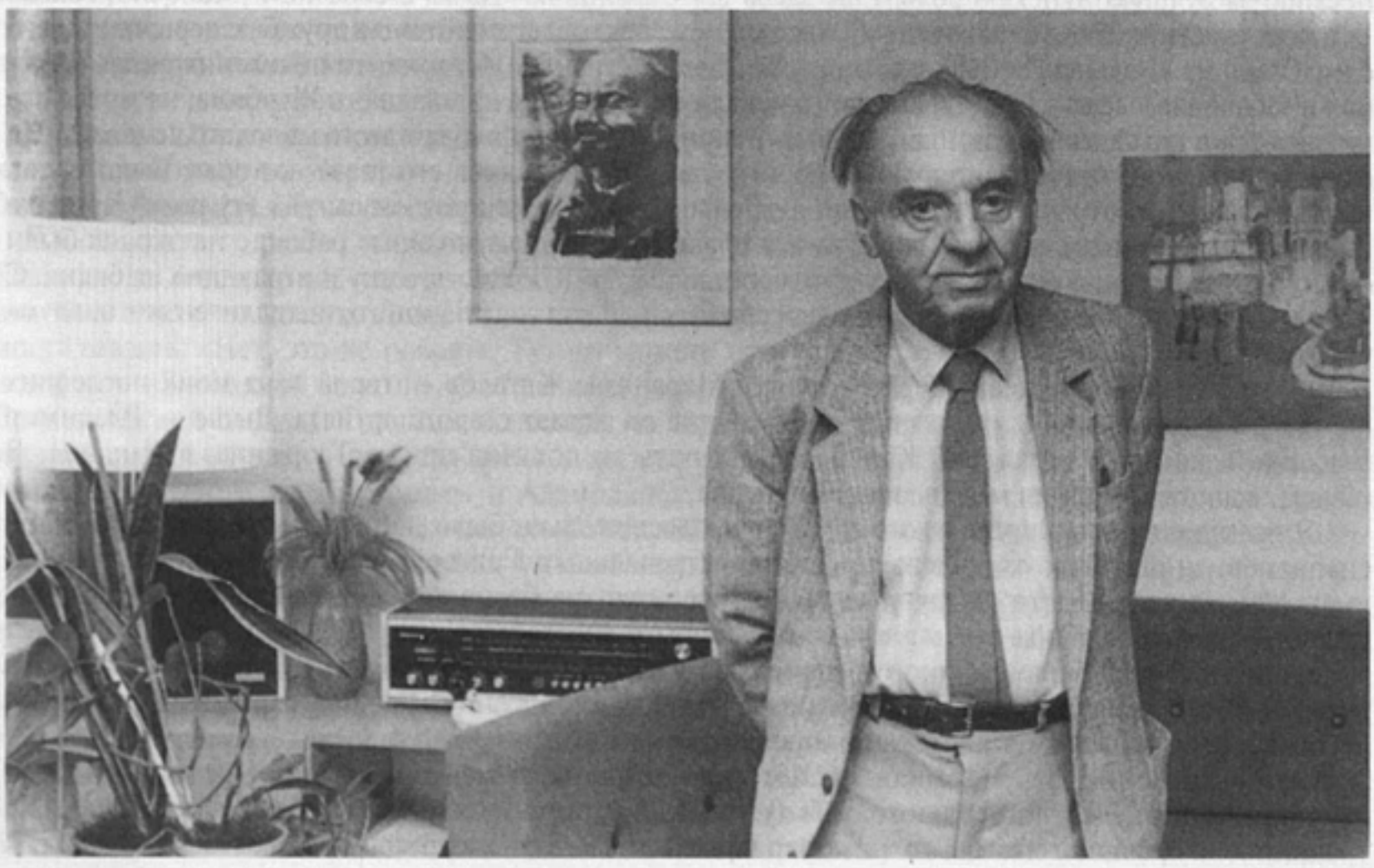
Понимаете, сердца сильно изнашиваются.

ЛЕОНИД ТРАУБЕРГ, РЕЖИССЕР

В 1920 году в театре Комической оперы, которой руководил великолепный грузинский режиссер Котэ Марджанишвили, случайно встретились два совершенно молодых, совсем молодых человека. Мне было 18 лет, Козинцеву — 15. Мы были начитанны и были людьми своего поколения — учившиеся, с одной стороны, у русской культуры, с другой — у культуры советской, тогда еще очень молодой.

Мы начали с театра и решили, что театр этот должен быть народным. Народ очень любит все дерзкое, как мы думали, эксцентрическое, то есть непривычное. Кроме того, мы ненавидели слово «студия», «мастерская» — эти слова нам напоминали о «возвышенном» искусстве, искусстве прошлого. Мы назвали маленькую группу людей, которую объединили вокруг себя, ФЭКС — Фабрика эксцентрического актера. Работали сначала в своем театре, а потом в 1924 году написали киносценарий, и его почему-то взяли. Мы его поставили, и с этого дня началась наша карьера в кино.

Я считаю, что мы особенного вреда не причинили, а пользу принесли. И главная польза — утверждение принципа, который владел нашим поколением: Октябрь наступил для того, чтобы началось



новое во всем: в искусстве, в экономике, социальной жизни, нравах, в кино, театре, литературе. И этот Октябрь, эту волну революции каждый по мере сил, независимо от происхождения и таланта, должен был пытаться воплотить. Талантливым это удавалось. Возникли крупные имена — Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, появились удачные, интересные картины, которые живут до сего дня.

Для периода русского искусства дооктябрьского периода был характерен психологизм. Это было искусство переживания, которое прославили такие великие мастера, как Чехов, Блок, Станиславский. А вместе с Октябрем началось обостренное внимание к зрелищному искусству.

Наш ФЭКС воспитывал актеров, стараясь, чтобы они были по возможности киноактерами: выражали свои переживания через мимику, были мастерами движения, могли уверенно двигаться на площадке. Это был предмет актерской работы. Занимались мы каждый день с учениками, среди которых были неплохие — Жеймо, Кузьмина, Костричкин, Герасимов, Соболевский, Жаков. Мы давали им задание: изобразите девушку, погибающую от холода, или: изобразите двух мужчин, которые поссорились из-за денег. И они старались найти методы воплощения этих этюдов. Помимо этого, предметами были: бокс, акробатика, танец. Это все они изучали и потом применяли на практике.

Как известно, в 1914—1915 годах начал утверждаться принцип монтажного построения киноэпизода; до этого времени его почти не существовало. Сцены были длинные, как сцены в театре. Одним из первых был американский режиссер (я о нем написал книгу) Дэвид Гриффит. В своей картине «Рождение нации» он применил монтажное построение, то есть сочетание действий, происходящих в разных местах, переплетающихся одно с другим в порядке темпа и нагнетания страстей. Это и был монтажный прием. На нас он подействовал оглушающе. Мы решили, что это главное средство кинематографа. Настолько преклонялись перед монтажом, что особенно важным сочли монтаж не длинных, а, по возможности, коротких кусков. Тогда получается темп XX века. Доходило до чепухи. Козинцев и я хотели монтировать два кадра рядом, а монтажер сказал: это технически невозможно. Но мы смонтировали в три-четыре кадра. Все это мелькало на экране, сливалось. Мы монтажу приписывали магическое влияние, и надо сказать, что это отношение, конечно же, так или иначе пронизывает всю историю кинематографа — как убыстренный монтаж американский и советский, так и замедленный монтаж немецкий. Монтаж стал чудом. Конечно, как только пришло звуковое кино, монтажу пришлось поступиться. Началась эра слова. Монтаж сошел, но не на нет, ну, почти на нет.

Были люди, которые не могли принять звуковое кино. Это были Чаплин, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко. Они заявляли: звуковое кино сведет кинематографию к театру. Эта точка зрения достаточно воинственно себя проявила.

Вторая точка зрения была — давай звуковое кино! Как можно больше звука — и песни, и оркестр, и разговор. Это была американская точка зрения, которая завоевала, собственно говоря, зрителя. Козинцев и я были осторожными, мы были посередке. Мы понимали, что, очевидно, придет кино слова, но мы к нему очень ползком пробирались. Наш первый звуковой фильм — «Одна» — был по существу музыкальным фильмом. Эмоцию, звуковой ряд осуществляла очень хорошая музыка Дмитрия Шостаковича. Но постепенно мы с Козинцевым поняли, что это половинчатый путь, что люди в жизни разговаривают, и надо этот разговор уметь передать на экране. Так возникла трилогия о Максиме.

Еще мы испытывали влияние немецкого экспрессионизма.

Немецкий экспрессионизм возник в живописи в 10-е годы. Позже в кино пришли экспрессионисты-художники. Они создали картины, противоположные американской и французской мелодраме. Это были мрачные фильмы, которые показывали мир как сумасшедший дом. Возникло направление, названное «киноэкспрессионизм». В прошлом году, кстати, мы праздновали 100-летие одного из гениальных художников, который работал в этом направлении, — Фридриха Мурнау, автора известных картин «Носферату...» и «Последний человек». Самой знаменитой картиной экспрессионизма был фильм «Кабинет доктора Калигари».

Для экспрессионизма очень характерно было изображать психические расстройства, ужасы, мрачный взгляд на жизнь. Все это было совершенно не свойственно нам. Но мы учились у экспрессионистов так же, как учились у американского кино, у французского. А главное, мы

низким качеством и ограничивалась подражанием голливудским жанрам (вестерны, мелодрамы, мюзиклы и т.д.), все же они давали возможность чернокожим актерам сыграть кого-то, кроме слуг, как это обычно бывало в Голливуде, а зрителям – увидеть афроамериканцев в роли героев и профессионалов. Финансовые и прокатные трудности, а также растущие требования равноправия со стороны афроамериканцев приблизили закат эры расовых фильмов, который наступил в конце 40-х годов.

RAIN EFFECTS *(ДОЖДЕВЫЕ ЭФФЕКТЫ) – дождь можно легко изобразить на съемочной площадке при помощи шлангов, перфорированных труб и распылителей. К наиболее часто используемым «дождевым приспособлениям» относятся «rain standard» (дождевая станина) – распылитель, устанавливаемый на подвижной треноге на высоте 20–30 футов над головами актеров или ограниченной областью площадки, и «rain cluster» (дождевой пучок) – целая система распылителей, подвешенных на проводах для изображения дождя над большим пространством. Чтобы создать еще больший эффект дождя, иногда заранее готовят лужи, а пол и стены покрывают блестящим материалом. Дождь может быть добавлен в фильм и при помощи оптического эффекта путем наложения кадров дождя на «сухую» сцену. В этом случае*

учились у Маяковского. Поэтому экспрессионизм отозвался в наших картинах «Шинель» и «Новый Вавилон».

Экспрессионизм в кино до сих пор существует, но в измененном виде. Немцы-экспрессионисты приехали в Америку, во Францию и сделали много полезного, возникли большие имена.

Если говорить об атмосфере того времени в кино, в 20-х годах, то я могу характеризовать его как «склочное». Решительно все молодые кинорежиссеры склочничали, то есть ужасно ссорились друг с другом. Каждый считал: то, что он делает, и есть самое главное, доминанта киноискусства.

Дзига Вертов, блестящий мастер, считал, что вообще в искусстве не должно быть человека, а только жизненный антураж, документ. Возникло киночество, киноки. Вертов стал режиссером с мировым именем. Эйзенштейн считал, что Вертов не прав только в одном — он отвергает сюжет, события, монтаж исторических фактов. «Потемкин» — эйзенштейновская линия в кинематографе.

Кулешов считал, что актеры в кино нужны. Козинцев и я тоже так считали, только Кулешов больше ориентировался на американское кино, а мы были всеядными.

Все мы беспрерывно ссорились между собой, но еще больше ссорились с теми, кто не понимал, что в искусстве надо обязательно искать новое, и эти поиски, по видимости склочные, враждебные, на самом-то деле были дружественными. И Вертов, и Эйзенштейн, и Пудовкин, и Юткевич, и Абрам Роом, и Эрмлер, — мы все были лучшими друзьями, потому что считали, что советский кинематограф и есть тот кинематограф, который отразит главное — революцию.

Мы не боялись, что нам будут говорить: леваки, драчуны. Ну и что? Люди все дерутся друг с другом. Такова жизнь. Мы дрались творчески. А в споре, как говорили древние философы, познается истина. И то, что сейчас стараются всячески сгладить споры, мне кажется, не на пользу, а во вред искусству, в том числе и кино. Надо спорить, надо декларировать свою правоту, но по возможности доказывать ее искусством, а не голыми словами.

Видимой дружбы у нас не было. Но было событие. Люди встречались друг с другом каждый божий день и каждый день и дрались, и ссорились, и острили, и веселились, и кого-то ругали, и кого-то хвалили, и кем-то восторгались. Увидевши «Потемкина» или «Стачку», орали «ура!». Было эмоциональное отношение к искусству. У нас были свои враги, мы ненавидели натурализм, ненавидели тех людей, которые беспомощно шли на поводу у кинематографии так называемой «Русской золотой серии». (С ними мы дрались не на жизнь, а на смерть.) Переписывались. Встречались. Радовались успехам друг друга. Золотое было время.

Мне очень много лет. Как на последний ответ перед Господом Богом (если он существует) скажу: не только радовались — приходили в экстаз. Доходили до того, что объявляли новую картину вершиной мирового искусства. Не завидовали никогда никому.

Когда Козинцев и я начали ставить картину «Новый Вавилон», нам предложили побывать во Франции, чтобы лучше отразить французский колорит. У нас уже были билеты, визы. Я поехал по какому-то делу в Москву. Позвонил мне Пудовкин, сказал: приходи вечером, будут показывать мою новую картину «Конец Санкт-Петербурга». Я пошел. Заранее считал: зачем я иду? У меня остались считанные дни до отъезда. Но пошел. А когда я посмотрел картину, то был просто оглушен. Я бросился к телефону, позвонил Козинцеву и сказал: мы никуда не поедем. Только что я видел гениальное произведение Пудовкина, и пока мы не постигнем качества этого произведения, мы никуда не поедем. Козинцев сказал: вечно ты преувеличиваешь. Но через два дня я вернулся в Ленинград, Козинцев меня встретил (он уже успел посмотреть картину) и сказал: ты был прав, нам так ставить, как мы хотели, нельзя. Мы должны немедленно все на ходу менять.

И Козинцеву, и мне казался ужасно нелепым толстый кулак Эйзенштейна в картине «Старое и новое». Кулака изображал там толстый человек, который сидел и непрерывно пил, если не водку, то чай. Нам это казалось глупым и смешным. На самом-то деле это было страшно, ибо совпадало с началом всех бед в России — раскулачиванием. Эйзенштейн как бы предчувствовал, что этот исторический момент явится поворотом в истории России, так же как в «Иване Грозном» он предчувствовал аналогию между Грозным и Сталиным. Повторяю, мы ссорились, спорили, даже ненавидели один другого, но уж если видели, что перед нами что-то настоящее, вот такое, как «Звенигора» Довженко, мы все буквально танцевали, как сумасшедшие.

В русском языке у русских классиков есть такое выражение — задираться. Нас били, и мы били — задирались. Но на путь отчаяния никогда не становились, хотя причины к этому бывали. Может быть, потому, что у нас была группа, нас поддерживали; может быть, потому, что ФЭКС — это явление прогрессивное и нужное; может быть, потому, что у нас с Козинцевым характеры были непростые. К тому же мы имели какие-то права называть себя компетентными в искусстве, мы очень рано начали много читать. Я, например, в десять-двенадцать лет прочел больше, чем сегодняшние ученики ВГИКа в 25 и 30 лет. Козинцев блестяще знал и живопись, и театр, и, кроме того,

одежду актеров заранее мочат, чтобы достичь большей правдоподобности.

***RATING** (РЕЙТИНГ) – система классификации кинокартин по нескольким заранее определенным категориям. В Соединенном Королевстве система рейтинга существовала многие годы как часть британской философии цензуры, которая всегда видела свою задачу в том, чтобы защитить молодое поколение, а не в том, чтобы навязать какие-то вкусы взрослым. Примеру Англии последовали многие другие страны, но в США подобной системы не существовало вплоть до 1968 года, когда рейтинговый принцип был включен в «Кодекс производства». Первоначально он включал четыре категории: G (general, допускаются все), PG (первоначально MGP, parental guidance, допускаются все, но рекомендуется сопровождение родителей), R (restricted, дети до 17 лет допускаются только в сопровождении родителей или опекунов) и X (дети до 17 лет не допускаются, возрастной барьер может быть повышен). В таком виде система просуществовала до 1984 года, когда была введена пятая категория – PG-13. Это дополнение стало результатом возглавляемой Стивеном Спилбергом кампании, начатой в ответ на беспокойство родителей детей младшего школьного возраста, которых могли бы напугать вполне нормальные, но немного жутковатые фильмы режиссера, такие, как «Индиана Джонс*

у нас были свои вкусы в области мастерства актерского, операторского, поэтому мы принимали все стоически. Нас «били», и мы «били». Это была, как выражался один из руководителей кино, драчка. Мы все дрались, и довольно весело. Нам было интересно жить и работать.

Нас очень ругали с Козинцевым за картину «Новый Вавилон», которую мы выпустили в 1929 году. Ее обвиняли черт знает в чем. И в формализме, и в непонятности, и в трате народных денег, и в искажении Парижской Коммуны и т.д. Очень часто нас ругали и буквально топтали люди, которые считали себя защитниками партийной ортодоксии, партийного диктата. Я помню, как выступил один коммунист и сказал, что всем картина не нравится, а ему она нравится, только не целиком, а один кадр, где герой роет могилу для своей возлюбленной. Вот, говорит, если бы в эту могилу положить Козинцева и Трауберга, тогда картина была бы совсем хорошая.

Страсти были очень большие, нам пытались доказать, что у нас не партийная точка зрения. А «Новый Вавилон» возродился десять лет назад и был признан одним из лучших фильмов немого кино. Но мы с Козинцевым в свое время были очень огорчены критикой, мы считали, что партия — это прежде всего молодость, новация, героизм. И постепенно у нас возникла идея подполья большевистского.

Нам захотелось показать, чем жили те люди, которые верили в Октябрь, в будущую революцию. Так возникал образ Максима. Но и тут был эксцентрический подход. Считалось, что большевик на экране — это вождь, командир. А мы считали, что большевик — это тот человек, который по-большевистски думает. Вот такого большевика мы представили в лице Максима.

Когда картина вышла, на нее сразу напали: какой же это большевик — любит песенки под гитару, поет черт знает что, «Крутится-вертится шар голубой», вообще какой-то никудышный, не вождь. И если бы не наша встреча со Сталиным, картина была бы закрыта.

И тут возникает сложный вопрос. Почему картина все-таки прошла? Я думаю, потому, что Сталин был явлением вовсе не простым. Несомненно, это был человек, навредивший не только России, но и всему миру не меньше, чем многие и многие настоящие преступники. Но он обладал некоторыми странными качествами. Ну, например, он очень любил кино. Действительно любил. Правда, в кино он любил фильмы обязательно со счастливым концом. Терпеть не мог, когда на экране была смерть. Но он кино понимал. Так он понял «Чапаева». Так он понял почему-то «Юность Максима» и заявил, что эта картина нужна. И сразу все изменилось. Все люди, которые против нас восставали, завопили: прекрасная картина!

Хвалить за это Сталина я не могу, потому что это мелочь по сравнению с тем, что он натворил, но не признать, что он помог нашему фильму, было бы нечестным. Когда мы — Козинцев, я и руководитель кино Шумяцкий — пришли к нему, там было все Политбюро, и они все к нам более или менее лояльно отнеслись.

Мы часто испытывали чувство отчаяния, ведь мы видели, что не можем найти объяснения тому, что совершается. Когда в 1937 году арестовали и посадили Бориса Шумяцкого, руководителя кино, — Козинцев и я не понимали, в чем дело. Мы даже сами не испугались, хотя были люди, которые выступали и говорили, что Козинцева и Трауберга тоже надо посадить, как Шумяцкого. Все это было типическое явление того времени. Мы думали: как же так? Шумяцкий столько сделал, при нем появились «Чапаев», «Максим», «Встречный», «Депутат Балтики». Как можно его сажать? Причем Сталин его любил. Но его ненавидел Ежов. И кончено. Шумяцкий погиб не за грош. Старый большевик. Человек, много сделавший. Было от чего прийти в отчаяние.

Надо сказать, что ни Козинцев, ни я, ни Эйзенштейн, ни коммунисты Ф.Эрмлер, М.Ромм — мы не могли бы объяснить, что творится в стране. Но чувствовали, что творится что-то неладное. Понимать, что так нельзя, мы понимали, но все несчастье состояло в том, что настоящая гласность, настоящее понимание процессов истории пришло тогда, когда большинство людей, мною упомянутых, были уже в могиле.

Что тут говорить? Эйзенштейн умер пятидесяти лет от роду. Это же сегодня юношеский возраст! А умер он потому, что его долбал Сталин неизменно, он его терпеть не мог так же, как Мейерхольда, и если он его не посадил, то это случайность. Да! Мне самому сообщили о том, что я агент ЦРУ, причем не где-нибудь, а в «Правде», в «Известиях». Но это ерунда по сравнению с настоящими

трагедиями: под угрозой был гениальный композитор Шостакович, в ужасающих условиях умер гениальный режиссер Мейерхольд, погиб гениальный полководец Тухачевский...

Поскольку все то, о чем я говорю, — уже история, необходимо особенно стараться говорить правду, а правда в том, что все мы страстно любили кино.

Думаю, больше всего я люблю его за то, что оно возникло, когда уже казалось, что никакие новые искусства не появятся. И вдруг возникло такое ни на что не похожее искусство. Причем искусство, на мой взгляд, замечательное тем, что оно позволило объединить весь мир. Сначала потому, что было немым. Немое кино всем было понятно. Вокруг него объединились народы. Комические фильмы Чаплина были понятны не только американцу. Появилась общность людей, и кино сделало для этого больше, чем театр и даже литература.

Конечно, кино создало и много отвратительного, но оно дало и образцы человеческого чувства. Фильмы Чаплина, Пудовкина, Фейдера призывали к культуре, к милосердию, к тому, чтобы люди понимали друг друга и хотели, чтобы все были счастливы.

Кино создало такие ценности всего за 100 лет! Это надо понимать. Чтобы возник театр, должно было пройти шесть веков только греческого театра. А тут за какие-нибудь сорок лет возникло великолепное искусство! Поэтому я его люблю и счастлив, что соединил с ним свою судьбу.

ГЕОРГИЙ МИЛЛЯР, актер

С детства я все собирался стать актером. Отца-то я плохо помню, мне было два с половиной года, когда он умер. Ребенок кверху голову не очень задирает. Я запомнил синие брюки с белой полоской. Он инженер был, а мать работала в железнодорожной конторе. На даче в сарае я актерствовал, изображал. Мое знакомство с театром начиналось с оперы, меня водили смотреть оперы. «Фауста» я почти наизусть знал. Всю музыку. Причем я «играл» Фауста старого, до превращения в молодого человека. Меня с детства тянуло на стариковские роли. Потом, когда я закончил среднюю школу, переехал в Геленджик, там жили мои родственники — дедушка и бабушка. В Геленджике подрабатывал в городском театре бутафором. Когда нужно было кого-то заменить, на меня надевали парик и выталкивали на сцену. Потом я вернулся в Москву. Пошел в Театр Революции экзаменоваться на прием. Там конкурс был. Мне сказали, что я какой-то чудной (так я чудной и есть) — приняли, на всякий случай. Из любопытства приняли. Ну что же во мне? Внешность плохая, голоса нет. Там тогда был Грипич — главный режиссер. Раньше Мейерхольд был худруком, потом поругался, ушел и остался только в своем театре. Грипич же был учеником Мейерхольда.

Я сделал какой-то этюд мимический. Говорят: удачно. Потом что-то танцевать меня просили — какой-то умопомрачительный танец я изображал, — тоже получилось удачно.

Наше обучение шло по примеру учебно-заводского. В первый год мы изображали массовки. Второй год — эпизоды. Третий год — уже небольшие роли. А потом, когда нас выпустили и оставили в труппе несколько человек, то со временем наше поколение играло все основные роли в Театре Революции. Основным учителем моим по театральному делу был Сергей Мартинсон. Очень интересный человек, и актер, и режиссер — замечательный. И он моим учителем стал не только потому, что преподавал, а он как-то вообще следил за моим ростом. Он — эксцентрический актер. И я — эксцентрический. Потому и следил. Даже будучи очень занят, он все равно с блокнотом приходил на репетицию, в которой я был занят, и помечал, что нужно делать. И то, что советовал Мартинсон, всегда получалось удачно.

Играть приходилось с Бабановой. Это было страшновато. Она к себе очень строга была, но и к другим — тоже. Интересная актриса была. Очень точно оттачивала свою работу, и речевую, и пластическую.

Кто же остался из бывших учеников-то? Осталась Нина Мамиковна Тер-Осепян. Ниночка — такая маленькая, толстенькая.

Я станиславщины не признаю. Его системы переживаний. У актера есть два переживания — актеру приятно, когда работа удается, и актеру неприятно, когда работа не удается. И плюньте в глаза тем, кто вам будет рассказывать, что есть какие-то другие эмоции. Это все ерунда. Работать надо. И тогда получится.

Русская интеллигенция — это страшные люди. Изобрели, например, систему Станиславского. Она много вреда принесла в искусстве. Система эта возникла как протест против ложноклассического

театра XVIII—XIX веков, но она переросла в борьбу с театральностью в театре. Это уничтожало основную природу театра. Зачем тогда театр? Его надо тогда закрывать, и кинематограф не надо начинать.

К сожалению, мне не пришлось работать с Мейерхольдом. Я пришел в Театр Революции, а он ушел. Я учился у учеников Мейерхольда и очень им благодарен, много от них хорошего получил.

А вообще театральная жизнь 20-х годов была интересной, бурной. Было интересно жить. Я пришел в театр, ничего не понимал — что к чему. И с трудом все осваивал. Так же, как потом пришел в кинематограф и тоже ничего не мог понять, что происходит. Была такая картина «По щучьему велению» — играл Петя Савин, умер он, к сожалению. Хороший был человек и актер хороший. Я пришел на репетицию, смотрю, актер вроде ничего не делает. Как это получается на экране? Потом пошел смотреть материал — смотрю: все нормально. В кино тоже нужно играть, но по-другому, чем в театре. В кино если актер сыграл хорошо, то по недосмотру. По нёдосмотру режиссера. Бывают режиссеры, которые мешают работать. А бывают режиссеры, которые помогают.

Был такой в театре Попов Алексей Дмитриевич. Настолько помогал, что мне было даже неловко оттого, что он как бы работает на меня. Или вместо меня. Так подбросит что-то, что все ясно становится.

А в кино я пришел еще на кинофабрику. Бывший ресторан «Яр», где теперь гостиница «Советская», — дом большой, внутри был довольно разрушенный. Холодище. Когда переодеваешься, ты как льдом покрытый выходишь. Когда прожектора греют — хорошо, когда погасили — опять холодно.

Оператор долго ставил свет. Вот был такой Луи Форестье. Он любил много света. Он говорил: мне нужно, чтобы светило все или ничего! По-русски плохо говорил, но ругался хорошо! Через два слова на третье. По-русски. От никотина у него получилась гангрена ног. Одну ногу ампутировали. Когда хотели ампутировать другую, он сказал: нет, не надо. И умер. Он приехал в 1910 году в Россию. В Париже он работал у Пате, и там после обычной съемки его приглашали на халтуру в маленькие студии, где порнографию снимали. Я спрашивал: это что, интересно? — он отвечал: нет, очень противно. Порнография — это ведь что? Это похабщина, выполненная с плохим вкусом.

Я себя интеллигентом не считаю, Боже сохрани! Я занимаюсь грязным, потным, физическим трудом. Если у меня руки недостаточно трудовые, то у меня еще и ноги трудовые, которые сейчас, к сожалению, уже перестают танцевать. У меня натруженная глотка и очень мозолистое лицо.

Мне было тогда лет 25, наверное. Фабрика называлась «Межрабпомфильм». Симпатичная фабрика. Фабрика производила продукцию. Потом, когда режиссеры стали ходить с гениальными мыслями, а товары не производили, фабрики стали называться студиями.

Я начинал у Эггерта. Был такой — актер и режиссер: Эггерт Константин Владимирович. В 1925—1926 годах, вот так. Это был высокого роста человек, интересной внешности, седой. Шикарный дядька. В 1937 году его посадили за то, что он «шведский барон», и не только за это. При ближайшем рассмотрении установили, что его ассистентом был такой Бронштейн, молодой человек, который оказался племянником Троцкого.

Потом, когда Эггерт освободился, его отправили в Свердловск, там он заболел, и тем кончилась его жизнь. Хороший был человек. Память замечательная. В тетрадку не смотрел, когда читал сценарий. Я изображал в его картине царского чиновника, начальника учебного заведения. Сюртук с золотыми пуговицами, старомодные очки, бритая голова.

Я всегда играл старых людей. Да. Была картина у Гарина. «Обыкновенное чудо». Я палача изображал — в котелке, в белых перчатках, футляр из-под валторны, а там топор лежал. Это моя любимая роль. Кино имеет свой язык, отнюдь не словесный. И в палаче была пластическая выразительность. Хара́ктерный актер должен играть все, по возможности. Ну, а героя я не играл никогда.

У меня из родственников актеров не было никогда, за исключением одной тети. Она начинала как актриса, потом вышла замуж, сказала, что жизнь интереснее, чем сцена, и бросила театр. Да и вправду, кто знает, что интереснее? И то и другое плохо — когда по шаблону.

Я начинал в эпоху немого кино. В то время как работали с актером? Я читал сценарий. Потом режиссер кое-что рассказывал: я хотел бы, чтобы это было вот так и так. Потом грим, костюм и т.д. Ведь у меня как дело обстояло? Почему меня формалистом называют? Я и есть формалист. Если оделся, загримировался, сам себе в зеркале понравился — игра будет. Если не понравился, то ничего не будет. Не получится.

и храм судьбы» или «Гремлины». Очередное изменение произошло в 1990 году после того, как целых десять фильмов мейнстрима получили рейтинг X, что с течением времени стало для зрителей синонимом грязной порнографии. Среди них были картины Питера Гринуэя «Повар, вор, его жена и ее любовник» и Педро Альмодовара «Свяжи меня!». Когда картина Филипа Кауфмана «Генри и Джун» тоже получила рейтинг X, режиссер и его влиятельная студия «Юниверсал» при содействии борца за права человека и профессора юриспруденции Алана Дершовица организовала наступление на существовавшую классификацию и вынудила принять шестую категорию – NC-17 (no children under 17 – дети до 17 лет не допускаются) для непорнографических фильмов, включающих сексуальные сцены, признанные неподходящими для несовершеннолетних. Установлением рейтинга занимается Code and Rating Administration of the Motion Picture Association of America.

В Великобритании определение рейтинга – прерогатива British Board of Film Censors. До 1 июля 1970 года там существовали следующие категории: U (Universal admission, допускаются все), A (дети до 16 допускаются только со взрослыми), X (дети до 16 не допускаются). Сейчас действуют следующие категории: U, A (родителям рекомендуется подумать), AA (дети до 14 не допускаются) и X (дети до 18 не допускаются). Возрастной барьер для

А в дальнейшем я в основном снимался в сказках.

Это неплохо, потому что мне, как комедийному актеру, это ближе. Сказка — преимущественно комедия. И большая ошибка думать, что сказка придумана для детей. Вообще нельзя делить искусство, в частности кинематограф, на взрослое и детское. Не надо делить. Если бы Пушкину сказали, что он писал «Капитанскую дочку», «Дубровского» исключительно для детских хрестоматий, наверное, Дантесу нечего было бы делать — поэт застрелился бы сам. Я бы делил так. Там, где стреляют, это для детей, а сказка — это философское произведение для взрослого зрителя.

Я начинал свою первую сказку еще до войны, а во время войны был «Кащей Бессмертный». В Лиховом переулке, где была хроника, там была в то время и наша студия. Прихожу, смотрю: Александр Роу прислонился к столбу и думает. Я говорю: «Александр Артурович, как дела?» — «Вот был в Комитете, велели делать патриотическую русскую сказку». Я говорю: «Может быть, Кащея Бессмертного придумать, который много захватывает, пожирает, а сам не толстеет?» «Ну что же? Можно». Роу очень интересный режиссер был.

До войны была картина германского производства — «Нибелунги», две серии. Она сделана на основе древнегерманского эпоса. Симпатичная очень картина. И я уговаривал режиссера сделать «Кащея Бессмертного» как пародию на этих «Нибелунгов». Я даже композитора уговаривал написать музыку как пародию на Вагнера. У него были испуганные глаза, он сказал: «Что вы, разве можно?» Тут много было разногласий; скандалы, шум. А Юткевич, покойный, нас мирил. Он как-то сказал даже: пока я худрук, на студии я тебя защищаю, как формалист формалиста. Я был очень польщен.

Георгий Милляр в фильме «Золотые рога», реж. А. Роу

фильмов категории X в разных странах определяется по-разному. Самый низкий он, вероятно, в Швеции, где дети, достигшие 15 лет, считаются взрослыми.

***REMBRANDT LIGHTING** (РЕМБРАНДТОВСКОЕ ОСВЕЩЕНИЕ) – применяемый в Голливуде термин для обозначения драматического освещения с глубокими тенями, отдаленно напоминающего стилистику картин Рембрандта. Многие операторы и режиссеры утверждают, что именно они ввели такое освещение в кинематографический обиход, но само выражение «рембрандтовское освещение» приписывается Сесилю Б.Де Миллю. В ответ на телеграмму, в которой выражалось недовольство по поводу четкости лиц исполнителей в его фильме, он якобы написал, что использовал «рембрандтовское освещение».*

***SET** (СЪЕМОЧНАЯ ПЛОЩАДКА) – конструкция, имитирующая интерьер или экстерьер, где разворачивается действие кинокартины. С годами сооружение и оформление съемочной площадки прошло путь от рисования грубых задников в театральных традициях до сложного искусства, требующего участия многих опытных художников и мастеров. Съемочные площадки стали оформляться не только с большей роскошью, но и более реалистично и подробно. Это может быть и самый простой интерьер, и удивительно точное воспроизведение салона*

Кащей предполагался поначалу как старик с длинной бородой, в русском костюме. Но я сказал: если речь идет о врагах, зачем же я буду русского Кащея изображать? Сделали пробу, одну, другую, много спорили. Я все-таки протащил эту образину «под Нибелунгов». Страшный был Кащей. Лошадь меня на себя не сажала, боялась. Пришлось лошадь поменять.

Это был настоящий злодей. Герой в том смысле, что главная роль. А вообще-то героем называется молодой человек — герой-любовник, с хорошей внешностью, с красивым голосом.

Но в искусстве всякая похабщина нужна. Настоящая. Она началась с древних времен. С древнегреческого театра. Ренессанс тоже был похабный. И средневековое искусство тоже было похабное. И Шекспир и Мольер похабные. А потом уже, так сказать, стали разделять — что похабное, что нет. Был у нас такой театр «Фарс», где специально писали похабные пьесы, играли по-похабному. Актер Зубов Константин Александрович (он был в Театре Революции, потом перешел в Малый, был худруком там одно время) рассказывал, что когда в молодости он служил в «Фарсе», ему говорили: «Костя, в чем дело? Уже третий звонок, а ты еще в брюках».

Ханжества много в театре. Говорят много слов о святом искусстве, но это все бутафория. Многословия в театре больше, чем в кино. Я в свое время вычеркивал слова текста. Самое фальшивое искусство — это то, где много слов. Да и в жизни, когда человек хочет соврать, он говорит слова, а жестом себя выдает, что он соврал. Что такое правда в искусстве — никто не знает. Не может на этот вопрос ответить. И когда Станиславский говорит: «Не верю!» — то я и ему не верю.

Привлекает в человеке не красота, привлекает обаяние. Бывает так, что красивый человек, а больше пяти минут смотреть на него не будешь. А бывает некрасивый, а возникает у тебя к нему большой интерес. Я как-то пришел к Мартинсону и говорю: «Вы видели, какую красивую актрису к нам в театр взяли?» А он говорит: «Видел, ну, что же — статую можно поставить еще красивее, а играть кто будет?»

Одно время было очень зверское сокращение в Театре киноактера на улице Воровского. Многих повыгоняли, и в списке намеченных на увольнение был актер, которого увольняли за профнепригодность. Это был Иннокентий Смоктуновский. Вот вам и актерский анекдот. А как он здорово играл Сальери! Такой Маэстро!

Можно играть себя или близкого себе. Это одно. Но когда играешь характерный образ, это уже другое дело. Вот актер, а вот роль. Это встречное движение, когда себя «подтаскиваешь» под роль и роль «подтаскиваешь» под себя, и где-то в середине возникает то, что надо. Говорят, что это органический образ. Но у характерного актера — дальше от себя, чем у героя.

А вообще я рассматриваю актерскую работу как изобразительное искусство: сам себя должен нарисовать и из себя вылепливать.

Мне всегда говорят, что я актер перевоплощения. Но характерный актер должен перевоплощаться. Когда я получаю роль, начинается с того, что я вижу, как он выглядит, этот человек. Потом я вижу, как нужно делать походку, жест, а в последнюю очередь идет речь: как надо говорить.

Меня называют формалистом. Но я формалист и есть. Что значит формалист? Я называю себя так: я неформальный формалист.

Когда я один в комнате, я прикидываю: то так, то так, и если что-то такое схватил, то получается. Здесь, конечно, происходит какое-то раздвоение, и когда играешь, чувствуешь, как будто ты на себя со стороны смотришь. Мать одного актера, Алексея Консовского, говорила: ваша профессия располагает к шизофрении. С этим раздвоением-то.

Вот Бабу-Ягу — я во многом «списал» со своей соседки. Когда-то мы жили с женой в коммунальной квартире, там у нас была одна соседка, очень зловредная, которая подарила мне много материала к Бабе-Яге. Что такое Баба-Яга? С одной стороны, это фантастическое чудище, а с другой — это бытовая, узнаваемая старушка. Одно время много было споров — она добрая или злая? Она не добрая и не злая, она обладает таким взбалмошным, истерическим характером, что может переходить из одной крайности в другую.

А почему Кащей — бессмертный? Кащеев убивают, и они умирают, но дело в том, что в каждую эпоху возникает свой Кащей. И в этом смысле он бессмертный. Когда я играл Кащея, мне говорили: ты что, Гитлера, что ли, хочешь играть? Я говорю: «Боже сохрани, до такой вульгарной трактовки я еще не дошел». Надо было изобразить этот так называемый пангерманизм. Играть не конкретного человека, а обобщенного, как явление.

У Мопассана написано, что произведение искусства тогда совершенно, когда возвышается до символа действительности, но в то же время реалистически ее воспроизводит. Так что Баба-Яга, с одной стороны, фантастическое чудище, а с другой — бытовая старушка. Узнаваемая фигура.

Наши фильмы с Александром Роу, сказочные картины, подвергались нападкам. Одни теоретики говорили, что если сказка, то и декорации должны быть волшебными, и вся обстановка. Но если все волшебно, то нет ничего волшебного. Потом все-таки жизнь есть жизнь, и сказка — тоже жизнь. Вот Роу чем хорош? Он нашел реалистический подход к сказке. Это было очень хорошо. Первое время мне было немного непонятно, а потом я понял, что именно так и надо делать.

Когда Мартинсон умер, у меня было такое впечатление, что целая эпоха закончилась. Сейчас нет актеров такого уровня, потому что у нас существует суеверное представление о реализме. Реализм — это не подражание жизни, это натурализм. А реализм — это совсем другое. Вот мопассановское определение больше под реализм подходит. И сам он был реалист. Читаешь маленький рассказ, три с половиной странички, вроде рассказ комический, а мороз по коже пробирает. Или Чехов писал — гениальные рассказы и какие плохие пьесы! Ужас. Скучно. Многословно. Одно нытье. Хотя сам он говорил, что нужно играть его пьесы, как комедии, может быть, это было бы интереснее и страшнее даже.

Реализм есть реализм, и нельзя его разделять на социалистический или капиталистический реализм. Ну, представьте себе, что вы идете по улице и видите афишу: доктор медицины такой-то читает лекции о социалистическом пищеварении. Вы скажете: какая ерунда. Да? Для меня «социалистический реализм» так же звучит. Ну, какое может быть социалистическое пищеварение? Нелепость.

Но я не аполитичный человек. Нет. У меня есть свои убеждения. Я верю в коммунизм. Он исторически неизбежно придет. Даже если господа коммунисты этого не захотят. Он тогда будет им не выгоден. Я что-то не верю, что наши коммунисты смогут ускорить этот процесс. Оттянуть могут. А вообще коммунизм не утопия. Нет. Он возникнет как необходимость. Это сейчас все считают его утопией, потому что коммунистическая партия себя сильно дискредитировала и сама себя развалила. И сейчас пришло время разочарований.

Что я больше всего ценю в искусстве? Когда зритель плачет или хохочет? Нет. Когда зритель сидит и тихо молчит — значит, он с интересом смотрит. Вот это самое ценное. Ценнее, чем плач или смех.

Парадокс — это, конечно, тоже хорошее дело. Здесь ирония заложена. Парадокс бывает и в природе. Мне приходилось в экспедиции съемочной быть в Заполярье, на Севере, где с наступлением осени птицы летят не на юг, как им положено, а наоборот, — на север, потому что там теплое течение проходит. Парадокс природы. Даже в науке бывают парадоксы. Даже в точных науках. Мы все изучали когда-то геометрию в школе. А что такое доказательство от обратного? Это тоже парадоксальное построение мысли. Парадокс — это большое дело. И в искусстве, да. Ну кто стал бы на меня смотреть, когда ни голоса, ни внешности — ничего нет. Кто бы стал терпеть все это безобразие? А что же заставляет смотреть?

Какое-то патологическое любопытство у зрителя есть.

Больше всего на свете, пожалуй, я люблю музыку. Сейчас модно спорить, какая нужна музыка — классическая или эстрадная. И та и другая должны быть, все жанры хороши, если хорошо работать. А при плохой работе все что ни возьми будет плохо.

Я ведь с детства собирался быть музыкантом, но мать боялась, что это на здоровье повлияет. Меня привлекала виолончель. Очень красивый инструмент. На дирижеров я всегда любил смотреть. Был такой Сук Вячеслав Иванович. В Большом театре был главным дирижером. Как-то он по-чудному говорил. А солидный человек, толстый. С седыми усами. Его музыканты любили. Это не всегда бывает в оркестре. В последнее время ему кресло подставляли. Как ленинградскому старику Мравинскому — он стоя дирижировать не мог, а шикарный такой был, фрачный.

Поменьше слов нам, актерам, нужно и побольше пластической выразительности. Пластическая выразительность — это не обязательно крупные движения. Ты даже без движения, застынешь — это тоже музыка, как в оркестре пауза — тоже музыка. Так и у нас, статика — это тоже искусство движения, когда одно с другим чередуется. И уже получается ритмический рисунок, который привлекает, заставляет смотреть.

Во МХАТе я любил только «Синюю птицу», которую посмотрел в детстве. Нет-нет! Был такой еще мольеровский спектакль — «Мнимый больной», Станиславский играл. Ох, как здорово он играл, и никакой системы Станиславского в этом не было. Похабно играл. Он, наглотавшись лекарств, на глазах у зрителя бегал в сортир. Как дверь открывалась-закрывалась — все было видно. Смешно. Или клизму ему ставили огромным прибором. Приходил с засученными рукавами фельдшер к мнимому больному. Тоже было смешно.

Самое похабное — это когда встречается какая-то пара и делает то, что им положено. А смотреть

вроде бы не положено. Но если показывать все как есть — тоже не очень похабно. Похабно — когда с подчеркнутым преувеличением показывается. По-хулигански. Это хорошо. Похабщина должна быть классической.

По-моему, искусство все-таки интереснее, чем жизнь. Каждый по-своему себя чувствует. Вот я люблю документальное кино еще больше, чем игровое. Несмотря на то, что я актер. Но в документальном кино снимают не все подряд, а по выбору. Какие-то интересные куски. В одном куске я слежу за костюмами старинными, в другом я слышу речь образную. Интересно. Ведь искусство, конечно, берет материал-то из жизни, но показывает по-своему, по-другому.

Я вообще люблю искусство за условность. Оперу я люблю, например, не только за музыкальность, а за то, что это такая работа, которая очень откровенно театральна. В опере тоже нужно играть, но по-другому, нежели в театре.

Я никогда не видел Шаляпина. Запись я слышал. Пел он здорово. Говорят, что он играл на сцене еще лучше, чем пел. Собинова я слушал. И Нежданову. Между прочим, что такое артист? На моей памяти, никто так не играл здорово в молодости любовь, как это делал старый, толстый, хриплый Собинов, который дыхание брал таким способом: хр-р-р-р.

Мечта у меня была: сыграть три исторические роли — Суворова, Юлия Цезаря и Вольтера. Мне как-то приснилось даже, что я в конюшне нахожусь и подбираю себе лошадку под Суворова! Все-таки Суворов — это целое собрание анекдотов исторических. Очень хулиганистый был старик. Характер был такой.

К одному я отрицательно отношусь. К классическому балету, академическому. Главный его недостаток в том, что он чересчур красив. Что привлекает в искусстве, особенно в человеке? Красота? Нет. Привлекает обаяние, которое даже чаще встречается в некрасивых людях. Так что я не считаю, что красота спасет мир. Не-е-е-т. И когда Чехов говорил, что в человеке должно быть все прекрасно, он тоже был не прав. С Чеховым-то я не был знаком, хотя я старый. А вот его племянника я видел на улице. Разговора о красоте тут не может быть никакого. Михаил Александрович. Он курносый человек с выцветшими глазами, без голоса. У него был голос пострашнее моего. Дыхания хватало на одно слово. А как же тогда актером был? Он играл характерные роли. А когда он играл Гамлета, то на хрена ему нужен был этот Гамлет? Это было плохо.

Самое главное в актере — это даже не какие-то качества, а совпадение качеств. Когда внешность, голос и еще какие-то свойства совпадают, как бы сходятся в одной точке. У меня был товарищ, вместе учились мы в Театре Революции, при нем все было, но все вразнобой. Про него говорили, что это голова героя, голос резонера, а фигура комика. Все было, но одно другому противоречило. Поэтому он пошел по административной линии.

А вот Шаляпин никогда не был бы великим Шаляпиным, если бы в нем не сочетались вместе и голос, и внешность, и музыкальность. Меня спрашивают: обязательно ли надо иметь талант, чтобы быть актером? Я говорю: нет. А что нужно? Я говорю: немножко ума, немножко вкуса и огромное терпение. Тогда получится актер.

Если говорить о наследственности, от француза отца я получил склонность к парадоксальному мышлению. Дело в том, что во мне есть эксцентризм. Это особое амплуа. Эксцентрик — он думает. Искусство — это мышление образами. Эксцентрик думает необычными образами.

Было такое время — северный Ренессанс в Европе: Дюрер, Кранах. Рисовали, писали, вылепливали страшные изображения. Это была эстетика безобразного. Вот что меня в искусстве привлекает. Что должно быть главным в искусстве? Это борьба против предрассудков. Против общепринятых правил, что ли. Даже в такой классической драматургии, скажем, как у Островского. Он описывал людей очень солидных, положительных, но это же были жулики.

А самым ужасным свойством в человеке я считаю ханжество. Это страшнее всех пороков, по-моему. Хуже чем ограбить, убить.

У меня есть стихи:

Судьба киношников хранила
Во все лихие времена.
И на страницах «Крокодила»
Напишут наши имена.

реактивного лайнера или корабля, и типичная улица в западном городе, и сложнейший макет средневекового города с замками и подлинным реквизитом. На территории многих студий существуют готовые макеты различных декораций. Хотя за фасадом здания обычно ничего нет, иллюзия реальности легко достигается при помощи давно известных монтажных приемов.

***SEVENTH ART** (СЕДЬМОЕ ИСКУССТВО) – киноискусство. Этот термин был придуман в 1916 году итальянским поэтом, пионером теории кино Риччотто Канудо.*

***SEXPLOITATION FILMS** – фильмы, эксплуатирующие склонность зрителей к эротике. С самого рождения кино тема секса остается весьма прибыльной. Мелкие продюсеры на окраинах киноиндустрии годами собирают немалые доходы, показывая фильмы, которые привлекают зрителя единственно изображением физической близости. Подобные произведения не относятся к числу обычных респектабельных картин, но их все же показывают в публичных кинотеатрах, хотя собирают они особую ограниченную аудиторию. Обычно это дешевенькие ленты, снятые без особой фантазии, откровенные ровно настолько, насколько это допускается законом. С конца 60-х годов после решения Верховного суда в отношении непристойности, эти фильмы, демонстрирующиеся в кинотеатрах многих городов США, становятся все*

ГЛЕБ ПАНФИЛОВ — АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

Итальянский диалог

РАЗГОВОР, ЗАПИСАННЫЙ ОЛЬГОЙ СУРКОВОЙ В 1982 ГОДУ В РИМЕ

В конце 1982 года, вскоре после моего переселения в Голландию, мне удалось получить заказ от газеты «Фолкскрант» на интервью с Тарковским в Риме, где он тогда заканчивал «Ностальгию». Застала я его в тот момент очень усталым, даже изнуренным. Он приближался к завершающему и, как он всегда полагал, «самому интересному и ответственному моменту работы над фильмом» — монтажно-тонировочному периоду. Этот период был одновременно и самый выматывающий, требующий концентрации всех сил («Зеркало», как известно, имело четырнадцать вариантов монтажа!).

Где бы тогда ни оказывался Тарковский, для него всегда одинаково был важен дом, в который он возвращался со студии. Поэтому когда я впервые поднялась в его итальянскую квартиру, расположенную в верхнем этаже римского дома XV века на Виа де Монсерато, то не смогла сдержать удовлетворенной улыбки. Я снова была в квартире Тарковских: только они могли быть ее создателями — такими привычными для этой семьи были все интерьеры, предметы, попадавшие в поле моего зрения, запахи, которые удивительным образом немедленно поселялись там, где, хотя бы ненадолго оставались хозяева. Все было точно так же, как в московской квартире режиссера или в его деревенском доме в Мясном. Дом в деревне облагораживала ампирная мебель, московскую гостиную венчал огромный купеческий резной дубовый буфет начала века, любовно отшкуренный самим Тарковским до нежной плоти дерева, а кабинет обставлен арабским гарнитуром из мебельного магазина, некогда купленным в рассрочку... Везде силуэты темной мебели подчеркивались белизною оштукатуренных стен. Интерьер оживал предметами, взаимодействующими в бесконечно пересоздаваемых хозяином дома натюрмортах, столь знакомых нам по его фильмам: цветы в больших прозрачных сосудах простого стекла; расставленные на столах, а то и на полу, блюда с фруктами, оплывшие свечи в подсвечниках; связки лука и чеснока, по-снайдеровски сочно украшавшие стены кухни, где царствовала его жена Лариса. Разбросанные по стенам репродукции любимых картин, отобранные фотографии, старые вещицы — Тарковский много раз говорил, что ценит в предметах то, что японцы называют знаком «патины», то есть следы существования вещи во времени, зазубрины долгой судьбы.

Теперь — о нежданной-негаданной встрече в Риме со своими «советскими» (так, кажется, говорили прежде) коллегами Вадимом Абдрашитовым и Глебом Панфиловым, приехавшими в тот момент на несколько дней в Рим. Тарковский принимал их в ресторане, куда пригласил еще Янковского и меня, сообщив нам, что ресторан этот не простой, а облюбованный итальянскими кинематографистами, что здесь часто бывает чета Феллини...

Из книги: С у р к о в а О. Тарковский против Тарковского (Хроника лихолетий). Рукопись. Журнальный вариант.

Мы решили опубликовать этот давний диалог двух выдающихся русских режиссеров, потому что, как нам показалось, в случайном, неспланированном специально разговоре спонтанно проявился масштаб их личностного существования в искусстве. Сами того не ведая, Тарковский и Панфилов создали своеобразный образец диалога двух подлинных мастеров экрана, который так и просится в юбилейную экспозицию. — *Прим. ред.*

смелее и смелее в показе половых органов и половой активности. Сейчас они очень сильно отличаются от невинных стриптизных и нудистских сенсаций прошлых десятилетий. Они известны под названием порнофильмы (porno films), фильмы для взрослых (adult films) или skin flicks и делятся на две основные категории: жесткая порнография (показывается реальный половой акт, демонстрируется в специальных кинотеатрах) и мягкая порнография (половой акт имитируется, но исполнители полностью обнажены, демонстрируют большую половую активность). Последние с оглядкой показывают в обычных кинотеатрах.

***SHOT** (КАДР) – единый непрерывный дубль, снятый камерой за один раз из одного положения. Это основная грамматическая единица киноязыка. Он может представлять собой действительно один кадр, снятый из неподвижного положения, или целую серию кадров, полученную в результате сложного движения камеры.*

***SHUTTER** (ОБТЮРАТОР) – механическое устройство в кинокамере для того, чтобы во время смены кадров поток света не попадал на пленку. Существует несколько разновидностей обтюраторов, наиболее часто встречается диафрагма, обтюратор фокальной плоскости и секторный обтюратор. Регулируемый обтюратор можно настраивать, чтобы он пропускал больше или меньше света.*

Начав пировать, русские, как правило, останавливаются не скоро, даже если они оказались в Риме, а беседа их не имеет конца... То же самое случилось и тогда. После ресторана поехали догуливать к Тарковским, откуда через некоторое время удалились Абдрашитов с Янковским. После этого и состоялся диалог Тарковского с Панфиловым. Их отношения имели длительный, хотя и неровный, характер. «Гамлет» Тарковского, в котором блистательно сыграла Офелию Инна Чурикова, стал, в силу целого ряда обстоятельств, спектаклем, далеко разведшим двух мастеров. Мастеров ярких и разных, трудно воспринимавших друг друга, часто исполненных друг к другу художественных претензий и ревностных амбиций, как это часто случается с живущими рядом большими художниками.

В Риме сложность былых отношений осталась за кордоном, превалировали дружески-коллегиальные интересы.

Разговор Тарковского с Панфиловым носил частный характер, хотя я присутствовала здесь же и мне позволено было записать его на пленку. Мне кажется, что слегка обработанный мною литературно, он воспринимается сейчас как специально написанная пьеса с прямым текстом и подтекстом каждого из них. В данном варианте беседа публикуется с некоторыми сокращениями. Начиналась она с признания Тарковского в том, что «Ностальгию» он вынужден был снимать целиком, с начала и до конца без возможности вносить в материал какие-либо коррективы по ходу съемок.

Ольга Суркова

Глеб Панфилов. Ты хочешь сказать, что были определенные внешние обстоятельства, вынуждавшие тебя к подобному методу работы, или обстоятельства эти совпадали с твоим внутренним творческим волеизъявлением?

Андрей Тарковский. Видишь ли, снимая картину, мы бываем то в плохом настроении, то в хорошем, проглядывая отснятый материал, имеем возможность корректировать себя. Мы успокаиваемся, когда нам что-то нравится.

Г.Панфилов. А в здешних условиях съемки это делать некогда?

А.Тарковский. Здесь на это нет времени, и с непривычки меня не покидал страх, правильно ли я работаю? Тем не менее проверить себя было нельзя, усомниться или начать работать по-другому... Здесь я должен был работать, как танк, двигаться в одном, едином направлении. Знаешь, как человек, который идет по минному полю: налево пойдет — может взорваться, направо пойдет — может взорваться, а прямо пойдет — тоже может взорваться. Так что выбора не остается и идешь прямо, хотя тебе сопутствует страх...

И честно говоря, мне никогда не было так тяжело, хотя я никому не мог в этом признаться, потому что в целом они все здесь так работают. Но они-то привыкли к такому стилю работы...

Г.Панфилов. Для них — это родное...

А.Тарковский. А я-то не привык, но тем не менее попал в эти условия. И убедился еще раз в справедливости своих теоретических соображений: искусство создается прежде всего в соответствии с твоей системой, даже если эта система неверная... Но, в конце концов, в искусстве всё фикция...

Г.Панфилов. То есть верное в искусстве достигается благодаря системе...

А.Тарковский. Лишь бы она у тебя была...

Г.Панфилов. Но иногда последовательное отсутствие системы может дать неожиданный интересный результат...

А.Тарковский. Конечно... Конечно! Но тогда само отсутствие системы должно быть последовательным... А это очень трудно... Отсутствие системы должно быть органичным и полным — до

конца, понимаешь? Но, если система то появляется, то исчезает... Во всяком случае я проверил себя в этом смысле на «Ностальгии». Мне впервые пришлось увидеть свой собственный материал, Глеб, сразу и скопом, полностью, не скорректированным моими же собственными страхами и сомнениями в процессе съемки. Я не знал, понравится мне или не понравится потом уже закрепленное в пленке, а в итоге, к своему удивлению, получил материал одного качества...[1] Представляешь?

Г.Панфилов. Конечно!

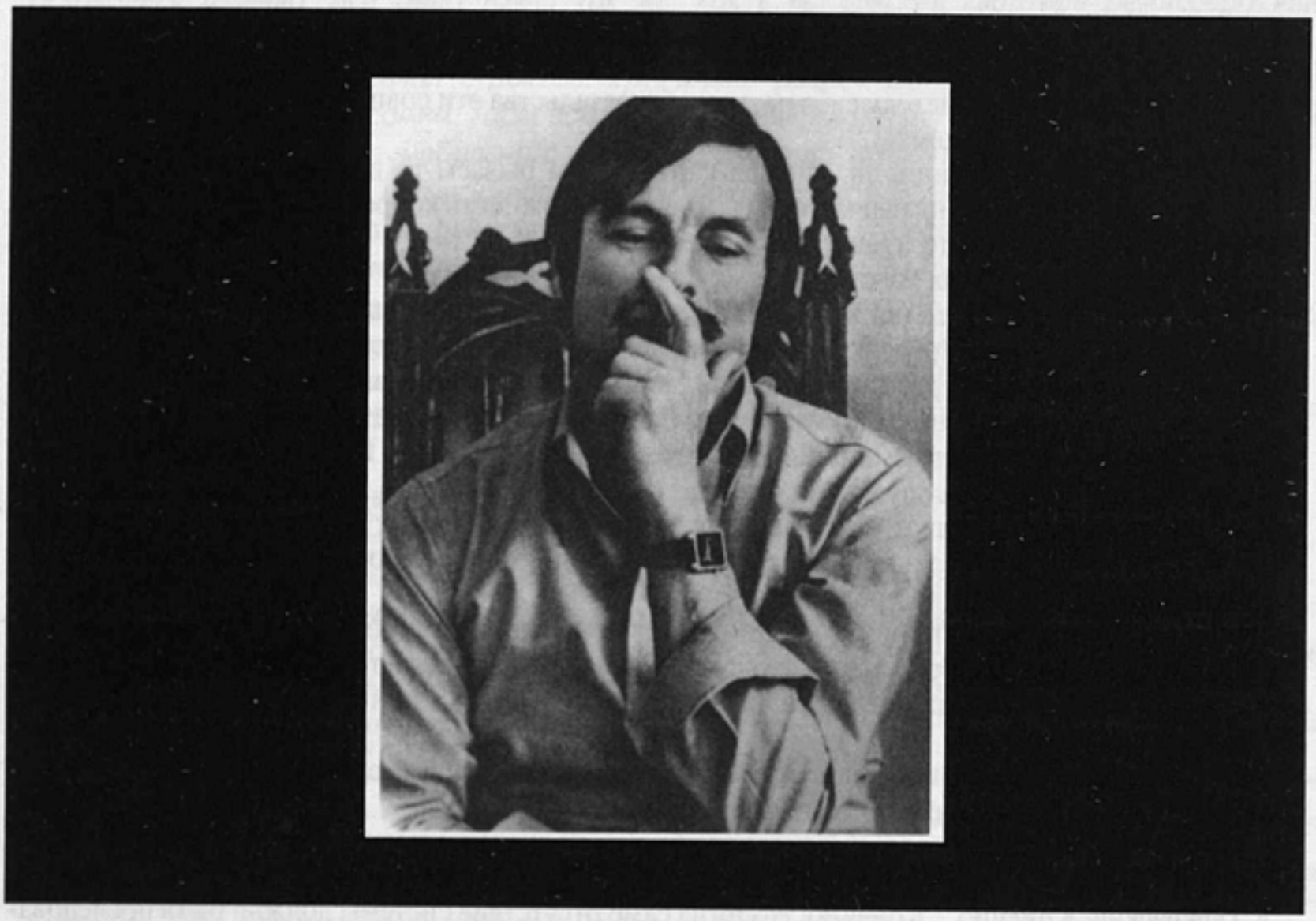
А.Тарковский. У меня был кадр... Точнее, были две важные сцены, ключевые по отношению ко всему сценарию. Одна сцена решалась простым реалистическим ходом, а другая при помощи снов. И вот сон я снимал очень сложной панорамой... То есть, с одной стороны, для удобства оператора это была простая, абсолютно вертикальная панорама, которая начиналась с натюрморта, а в этом кадре у меня было около пятидесяти с лишним (!) световых эффектов! То есть один свет зажигался, другой гас, и это все надо было отрепетировать вместе с бригадиром осветителей и оператором одновременно, отрепетировать синхронные действия. Когда мы снимали, то все казалось нормальным, но когда мы закончили сцену, то все закричали «ура!», зааплодировали — ну, знаешь, итальянцы!.. Более того, когда я смотрел материал на пленке, то он оказался даже лучше, чем я представлял себе во время съемки. В нем оказались такие неожиданности, которые я не заметил во время съемок, от меня ускользнули какие-то дополнительные связи...

Г.Панфилов. ...которые обнаружились в просмотровом зале.

А.Тарковский. Да! Когда я снял вторую подобную по сложности сцену, то также были бурные продолжительные аплодисменты. Словом, здесь любят кино, и у меня сложились потрясающие взаимоотношения в группе... Потом расскажу... Словом, были аплодисменты и восторг, хотя снимали мы этот кадр целую смену — 250 метров!

---

[1]Тарковский говорил мне тогда, что материал почти что испугал его. Потому что фотографически точно запечатлел паническое состояние его души во время съемок. — *О.С.*



Андрей Тарковский

Г.Панфилов. А кассета была в 300 метров?

А.Тарковский. Да, заряжается на съемку 300 метров, а в кинотеатрах, на Севере, например (кивок в мою сторону. — *О.С.*), по 600 метров, то есть без конца... Но, признаюсь, когда я посмотрел этот второй кадр на экране, то вижу — позор!

Г.Панфилов. Почему?

А.Тарковский. Во всех отношениях позор! Как будто я задумал хороший кадр или сцену, сон, например, пережитый в определенном состоянии, и рассказал это как свою задумку вгиковцу для его короткометражки. Я придумал, рассказал и написал — он все понял и снял, а на просмотре... Боже праведный! Кошмар!

Г.Панфилов. Что же случилось?

А.Тарковский. Не знаю.

Г.Панфилов. Невероятно! Но ты все-таки используешь эту сцену?

А.Тарковский. Я ее разрезал и использовал в другом качестве.

Г.Панфилов. Вот! Именно то, что я хотел сказать! Иногда какие-то куски кажутся отвратительными, чувствуешь по отношению к ним прямо-таки отторжение. Но самое смешное, что потом привыкаешь к ним и находишь возможность их использовать. Ведь не всегда можно просто выбросить их в корзину...

А.Тарковский. Это кусок, где на кровати лежит беременная жена...

Г.Панфилов. Ты не объяснил, почему так произошло: ведь ты должен разобраться, понять, почему...

А.Тарковский. Почему? Я-то понял, почему! По нескольким причинам. Первая причина была в камере как таковой. Начальная фаза, скажем, не получилась потому, что камера, чтобы потом все изображение привести к общему знаменателю в движении, сделала первую фазу общее, чем

16-мм ПЛЕНКА *– формат пленки, широко используемый полупрофессиональными кинематографистами. Введен в 1923 году для нужд любительского рынка. С течением времени 16-мм пленка и соответствующее оборудование стали инструментом для тех, чьи работы не предназначены для коммерческого проката. Благодаря большей подвижности оборудования и меньшей стоимости самой пленки и ее обработки, она идеально подходит для документальных, научных, образовательных, промышленных и рекламных роликов, равно как и для режиссеров-авангардистов и серьезно настроенных любителей. 16-мм пленка широко применяется на телевидении. На один фут здесь приходится 40 кадров. Для использования без звука перфорация делается по обеим сторонам, для использования со звуком – только по одной стороне, другая же оставляется свободной для записи звуковой дорожки. Существует большой выбор кинокамер, кинопроекторов, печатающего и монтажного оборудования, причем некоторое не уступает по сложности профессиональному 35-мм.*

SLATE *(НУМЕРАТОР) – небольшая доска, на которую записывается информация для монтажной, например, название фильма, фамилии режиссера и оператора, номер сцены и дубля, дата. В начале или конце каждого дубля нумератор в течение нескольких секунд остается перед каме-*

Глеб Панфилов

она должна быть... А кадр строился таким образом: был круглый стеклянный сосуд с водой, за которым горела свеча. А в нем было что-то вроде букета, как бы одна веточка... И когда не было видно краев этого сосуда, когда в кадре была только вода и линия воды, все это выглядело неконкретно, абстрактно... Особенно было хорошо, когда камера опускалась и свеча проглядывала сквозь сосуд с водой, камера делала очень странное движение — она поднималась снизу вверх, то есть возникал обратный оптический эффект...

Г.Панфилов. Все ясно!

А.Тарковский. Оптический эффект остался, но появилась банка, стоящая в пространстве, круглая банка с водой. То есть оказалась видимой в кадре часть, которая не должна быть видимой, — значит, разрушилась атмосфера, в кадре появилось слишком много буквального — понимаешь? Неправильная крупность! И третья фаза не получилась, хотя были отрепетированы и синхронизированы движение камеры, ритм самого движения и световые эффекты. Но световых эффектов было очень много, и все развалилось до такой степени, как у меня еще не было в жизни.

Г.Панфилов. Еще бы! Крупность! Она может либо собрать кадр, либо его разрушить...

А.Тарковский. Тем не менее, справедливости ради, даже на фоне этой неудачи должен тебе признаться, что в «Ностальгии» были кадры, которые я ни за что не взялся бы снимать на «Мосфильме» в силу очень трудной их организации. Когда позднее интервьюировали техническую группу, то они признались, что *такого* еще никогда не снимали, по трудности поставленных перед ними задач. Во-первых, мы снимали в ателье, где делали искусственный дождь...

Лариса Тарковская[2]. Это очень трудные съемки!

А.Тарковский. Ну, да... худая крыша, через которую льет дождь...

Г.Панфилов. То есть крыша не была худой, но нужно было добиться эффекта худой крыши?

А.Тарковский. Нет, не «эффекта худой крыши», она действительно была худая, но, Глеб, изобразить в кадре натурально протекающую крышу просто нельзя или очень трудно было сделать да еще совместить с разными другими эффектами! Словом, я знаю одно: в Москве на такие кадры я не решился бы, потому что они не могли получиться. Я ведь знаю, как это там делается... Я помню... И еще я тебе скажу, Глеб: в съемочной группе говорили потом, что работать со мной им было очень трудно, но интересно. Причем, Глеб, им было настолько интересно, что они работали даже в выходные дни... Это невероятно! Конечно, они могли отказаться. Но замученные и усталые, они все-таки соглашались, оператор просто падал с ног...

Г.Панфилов. ...Это уважение...

А.Тарковский. Нет. Глеб, дело не в том, что они меня «уважали», они меня совершенно не знали, им просто понравилась наша манера работать с группой. Здесь как работают? Приходит на площадку гений, мэтр, все должны угадывать его мысли. А если мысли не угадываешь, то тебя выгоняют. Когда ты с ними попросту разговариваешь: сидит осветитель, бригадир осветителей, сидят оператор, художник, а ты рассказываешь, как ты хочешь снять сцену, и каждый из них высказывает свои соображения, как добиться лучшего результата, но в группе говорили, что впервые участвуют в таких съемках...

Лариса. ...Кстати, многие из тех, кто работал с Феллини, были членами и нашей съемочной группы. Так они мне признавались — а врать им было ни к чему, никто их об этом не просил, — что с Андреем им было работать значительно интереснее!

А.Тарковский. Лар! Лар!

Лариса. Ну, Андрей, я в конце концов говорю то, что мне говорили. Глеб, поверь, мне говорили, что с Андреем работать творчески просто интереснее...

А.Тарковский. Лара, ну... Ну, может быть — ведь я поставил своей целью их заинтересовать. Поэтому они так и говорят... Понимаешь, Глеб, Феллини на съемочной площадке...

Лариса. ...говорят, что он зверь...

А.Тарковский. Нет, не зверь! Просто он топчет всех ногами, всех презирает. Он на площадке, как Женя Евтушенко: если он снимает на улице, то он демонстрирует себя. Вокруг собираются толпы, чтобы поглядеть, как снимает Феллини, останавливается движение — а он в этой ситу-

---

[2] Лариса Павловна Тарковская — жена А.Тарковского. — *Прим. ред.*

рой. Если производится съемка с одновременной записью звука, к нумератору сверху прикрепляется дощечка, которой можно быстро и громко хлопнуть и таким образом получить аудиовизуальную метку для синхронизации. В этом случае нумератор называют хлопушкой (clapper boards, clapsticks).

SNEAK PREVIEW *(ТАЙНАЯ ПРЕМЬЕРА) – демонстрация картины до ее официального выхода с целью проверить реакцию зрителей. Обычно она проходит без рекламного объявления, но иногда предварительно дается информация без указания названия картины. Неблагожелательный прием может привести к монтажным переделкам картины, а в крайнем случае и к тому, что она вообще ляжет на полку. Ирвинг Тальберг имел привычку заглядывать на такие просмотры своих постановок и несколько раз отдавал распоряжения переписать и заново отснять весь фильм, несмотря на огромные расходы для компании.*

SNOW EFFECTS *(СНЕГОВЫЕ ЭФФЕКТЫ) – измельченные перья или пластиковые хлопья, используемые в кино для имитации слабо падающего снега. Для сильных снегопадов применяются гипс и асбест. Снег выбрасывается из механических бункеров и огромными вентиляторами разносится по всей съемочной площадке.*

ации купается... А если, например, его помощник сделал какую-то ошибку, то он его может взять и ткнуть мордой в лужу! Вот вам и Феллини!..

Г.Панфилов. Он злой?

А.Тарковский. Ужасно! Несправедливый и деспотичный в самом дурном смысле этого слова. Конечно, когда мне рассказали здесь все эти подробности, то я просто не поверил — вообще-то я знаю его много лет. Скорее я мог ожидать такого от Антониони...

Лариса. А он наоборот...

А.Тарковский. Я мог бы предположить подобное с Антониони, исходя из психологических особенностей и его самого, и его фильмов. Или Брессон, которого я так люблю; говорят, что с ним невозможно работать. Он может сидеть и гундосить актеру одну и ту же фразу: «Же ву при»[3], без конца нашептывать ему на ухо одну и ту же интонацию: «Же ву при, же ву при». Поэтому все актеры говорят у него мертвыми патефонными голосами и двигаются, как манекены, — но это *стиль*! Это специально сделано! Хотя сами актеры через час начинают его тихо ненавидеть, да не только актеры... А вот Антониони действительно обаятельнейший человек...

Лариса. ...со всеми ровный.

А.Тарковский. Со мной, конечно, тоже случаются конфузы. Когда я, например, снимал первый кадр у церкви в «Ностальгии», осветители никак не могли поставить нужный свет, и я на них так орал! Великое счастье, что понимать меня до конца могла только переводчица, сама дикая матерщинница. Прежде я никогда так плохо не вел себя на площадке и никогда больше такого со мной не случится, но тогда у меня точно что-то сломалось внутри, иссякло... А знаешь, из-за чего? Страшная вещь! У меня оказался так называемый специалист по эффектам, который делает дымы и тому подобное, очень невысокого класса, низкооплачиваемый — меня просто обманули с ним. Дым-то идет уже, а я вижу ошибки прямо-таки детские! Как я кричал на них! Что я нес! Какими словами их обзывал! Так было стыдно потом, и я только просил переводчицу: «Ради Бога, не говори им все до конца...»

Г.Панфилов (*смеется*). Не переводи!

А.Тарковский. Хотя обычно на площадке со мной таких срывов не бывает — правда, Лариса? Вы же знаете, разве я когда-нибудь кричал?..

Лариса. Еще *как* кричал, извините меня. Еще *как*!

Все хохочут.

А.Тарковский (*тоже смеется*). Я что-то не помню...

Лариса. Зато я помню...

Г.Панфилов *(поддерживая шутку)*. В забытьи, значит, был...

А.Тарковский. Не знаю... Во всяком случае, на этой картине это было единственный раз. Зато тот день мне запомнился хорошо...

Лариса. Могу тебе сознаться, Глеб, что на этой картине Андрей проявлял такое терпение, которое его группе в Москве и не снилось: нас бы он там разнес за одну четверть того, что происходило у него на площадке здесь...

А.Тарковский (*задумчиво*). Это верно... Это тоже верно... Потому что здесь — и это очень важно — у меня было ощущение дебюта...

Г.Панфилов. Я помню это чувство на съемках «В огне брода нет». Ты — дебютант и как бы изобретаешь свои отношения на картине...

А.Тарковский. Вот это точно! Именно так!

Г.Панфилов. Когда ты понимаешь, что именно *тебе* дали *шанс*, тебе *повезло* и ты получил *уникальную возможность*, сильно увеличивающую твой запас терпимости...

А.Тарковский. Понимаешь, какая штука... Нужно учитывать, что я совершенно не знал и не

---

[3] «Je vous prie» (*фр.*) — «Я вас прошу».

мог увидеть то, что снимал вчера, — для меня это было мучительно. К счастью, в картине окупилась затраченная на нее нервная энергия. Оказывается, ничто не затрачивается зря. Ты отдаешь — ты получаешь!

Г.Панфилов. Конечно. Материализуясь в фильм, эта энергия, собственно, и составляет его содержание.

А.Тарковский. Поэтому снимать кино в таком состоянии может быть и опасно... Возникает некоторая двусмысленная ситуация, чреватая неизвестным результатом... Боже мой, как все-таки страшно снимать кино.

Г.Панфилов. А не снимать его, то есть не работать, как ты понимаешь, еще страшнее...

А.Тарковский. Причем это странное чувство, возникающее у тебя, передается и твоим сподвижникам по работе.

Г.Панфилов. ...Отношения с оператором похожи на брак...

А.Тарковский. Конечно!

Г.Панфилов. Брак распался, и всё!

А.Тарковский. Даже если бы он оставался таким, каким был раньше, и то... обратно уже нельзя, возврат возможен очень редко...

Г.Панфилов. Эта метафора, сравнение — очень точное, обоснованное. В отношениях этих действительно есть что-то интимное, очень сложное, капризное, ранимое, нежное... Может быть, в этих отношениях наш характер проявляется так же, как в отношениях с женщиной?!..

А.Тарковский. Абсолютно так же: за операторами тоже надо ухаживать.

Г.Панфилов. В таком сотрудничестве проявляется натура...

Лариса. Но вы-то за ними уж слишком ухаживали!

А.Тарковский. Да. Я за всеми за ними ухаживал.

Г.Панфилов. Я тем не менее согласен с Андреем, если, конечно, к фильму относиться серьезно...

А.Тарковский (*смеется*). Да, Глеб — просто выхода нет.

Лариса (*имитируя Андрея*). «Гошенька! Гоша! А как ты, Гошенька, думаешь, так или эдак»...

А.Тарковский. Потому что я знаю этого человека. Я его хорошо знаю. Он — хам, и если с ним обращаться иначе, он вообще ничего не будет делать — понятно? И тем не менее на середине «Сталкера» мне ему пришлось сказать, чтобы он убирался вон...

Лариса. Да-а-а... Как он себя вел на «Сталкере»! Это страшно.

Г.Панфилов. Странно, но Андрон[4] говорил мне о нем то же самое. Он ведь первым начинал с ним снимать, и я спросил его: «Андрон, а почему ты расстался с Рербергом?», на что он мне ответил: «Он гений, а я не могу работать с гениями. Понимаешь, два гения на одной площадке, не слишком ли?..»

Все хохочут, и Андрей сквозь смех одобряет высказывания Андрона: «Это хорошо!»

Г.Панфилов. А поскольку он «гений», как рассказывал мне Андрон, то всякое его слово он подвергал не просто сомнению, но все чаще и отрицанию: «Рерберг считал, что все, что он знает и думает, безоговорочно гениально — вот и все!» Эти доводы Кончаловского меня вполне убедили и сняли мои вопросы.

А.Тарковский. Нет, как раз точно *такого* у меня с ним не было.

Лариса. *Такого*, действительно, не было — наоборот: он очень слушался Андрея.

А.Тарковский. Было другое, может быть, похуже...

Лариса смеется.

Г.Панфилов (*недоуменно*). А что же может быть хуже?

А.Тарковский. Хуже, хуже... То есть на «Зеркале» все было хорошо. А вот на «Сталкере», когда пришел брак пленки и я спросил у Рерберга, как могло такое произойти... Я спросил: «Почему ты не сделал пробу пленки до выезда на съемки в Эстонию?»

Г.Панфилов. Значит, ты считаешь, что причина брака была все-таки в пленке, да?

А.Тарковский. Конечно. Ведь есть заключение технической комиссии!

Г.Панфилов. Да ну! Я об этом даже не знал...

А.Тарковский. Как же... даже виновник был найден: главный инженер студии. Короче, я спро-

---

[4] Имеется в виду А.Михалков-Кончаловский, который снял с Г.Рербергом фильмы «Первый учитель», «Дворянское гнездо», «Дядя Ваня». — *Прим. ред.*

сил тогда Рерберга: «Почему все-таки ты сам не сделал пробы?», на что последовало его возмущение: «Что? Я? Чтобы я сам делал пробы? Да пусть об этом студия беспокоится. Это их проблемы!» Я попытался вразумить его: «Послушай, но ты все-таки оператор, работающий на *советской* студии. Ты что, не знаешь, как у нас все происходит? Или ты думаешь, что тебе все принесут они сами на блюдечке с голубой каемочкой?» Но он возразил: «А вот это меня уже совершенно не касается. И брак этот от меня не зависел. Это вина тех, кто обрабатывал пленку. И на будущее: никаких проб в подобной ситуации я устраивать не буду»... Ну, и так далее и в том же духе. А после того как я его спросил еще раз: «Так, значит, ты действительно считаешь, что это не твое дело?», он пришел ко мне «поддавши» с какой-то потаскухой и разошелся: «Все, Андрей, хватит! Больше я с вами не работаю! Только за границей!» Причем я до сих пор помню его лицо, такое злобное, мелкое, лицо человека, обиженного на весь свет, что в нем не признают гения. Он, видите ли, «только за границей» будет работать! И столько в нем было убежденности в собственной непогрешимости, а ведь он столько наляпал в этой картине! Не как оператор-постановщик, а как оператор-наставник, технический руководитель... Понимаешь меня, Глеб?.. Тогда я ему ответил: «Ах, за границей ты хочешь работать? Тогда вставай и уходи отсюда». Причем он матерился при этой посторонней девке. Так что я его выгнал и просил больше не появляться. Мы тогда в Таллине снимали в гостинице номер, куда он позвонил на следующий день, делая вид, что он ничего не помнит: «Андрей, я тебе, кажется, что-то вчера наговорил?», — но я просил его больше мне не звонить и забыть, как меня зовут, — вот и все! «Ты можешь ехать в Москву, можешь пить здесь в Таллине — так или иначе в работе мы с тобой больше не встретимся, и руки я тебе больше не подам...» — вот финал. Я с ним с тех пор больше и не здороваюсь, потому что он поступил, как предатель. Так нельзя!

SOVCOLOR *– процесс обработки цветной пленки (напоминающий принцип агфаколор), принятый в Советском Союзе после того, как во время второй мировой войны его войска оккупировали завод Agfa в Вольфене. Все еще широко используется при производстве русских фильмов.*

STAND-IN *(ДУБЛЕР) – человек, заменяющий кинозвезду во время утомительного процесса подготовки сцен, уточнения расположения камер, замеров освещенности, установки осветительных приборов и так далее. Мужчины или женщины подбираются по принципу физического сходства со «звездой» по росту, цвету волос, чертам лица. Иногда дублер может заменять «звезду» на мелких планах или в массовых сценах, где никакой игры не требуется. Дублера, заменяющего «звезду» в потенциально опасных сценах или трюках, требующих физической сноровки, называют каскадером (double, stuntman).*

STAR SYSTEM *(СИСТЕМА «ЗВЕЗД») – практика, при которой несколько актеров и актрис постоянно снимаются в главных ролях, увеличивая численность поклонников, дабы обеспечить успех своим фильмам. Впервые эта практика зародилась в эпоху немого кино, когда зрители громогласно требовали, чтобы им сообщили имена любимых исполнителей. Сначала студии отказыва-*

...Мы разошлись... Но зато работа с Княжинским, который снимал потом второго нового «Сталкера», пожалуй, лучшее время в моей профессиональной жизни, в общениях с оператором. Какое он солнышко! Какой это нежнейший, интеллигентнейший человек! Какой верный! Доверчивый! Для меня Княжинский просто идеальный оператор!

Г.Панфилов. Ты с ним будешь работать в Москве?

А.Тарковский. Только!

Г.Панфилов. Кроме талантов и профессионализма тебе, очевидно, импонируют в нем еще и человеческие качества. Иногда это, может быть, важнее всего остального — «остальное» может еще прийти...

А.Тарковский. Нет, Глеб, для меня в нем есть решающее качество: он *творческий* человек! Если он тебе поверил, то ему больше ничего не нужно, он разобьется ради тебя в лепешку. И считает вести себя таким образом за достоинство! Не то, что Рерберг! Кстати, он уже никогда ничего путного не снимет. Он разучился снимать, потому что сам себя скушал. Как он чудовищно снял «Звездопад»[5]. А на «Зеркале» было время, когда он весь отдавался работе: верил, слушал, старался сделать все, чего от него хотели и ожидали... это очень важно! Он верил и искал, ночами не спал, но находил решение! Тогда у нас с ним было взаимное уважение. Я доверял ему, отдавая на откуп свою картину, а он доверял мне, то есть верил в мой замысел. Конечно, возникали и сомнения во время съемок и у него, и у меня. Но мы вместе тогда находили какое-то третье решение...

Г.Панфилов. А у меня вот то же самое чувство с Калашниковым[6], понимаешь?

А.Тарковский. Очень может быть...

Г.Панфилов. То же самое человеческое чувство, о котором ты говорил. Я ему очень признателен!

---

[5] Фильм И.Таланкина. — *Прим. ред.*

[6] С оператором Л.Калашниковым Г.Панфилов снимал фильм «Валентина» (1981) и вскоре сделал «Вассу» (1983). — *Прим. ред.*

А.Тарковский. Это необычайно важно! Точно женщина, которая тебе нравится, и ты с ней живешь, как с женой...

Г.Панфилов. Да, и ты счастлив...

А.Тарковский. Я понимаю тебя. Очень рад, и дай-то Бог! Но знаешь, что странно, Глеб? Впервые на «Сталкере» я почувствовал, что значит получать удовольствие от работы в кино...

Г.Панфилов. Потому что на «Сталкере» у вас с оператором возникло творческое родство...

А.Тарковский. А вообще как это все странно! Какая вся наша жизнь странная! Бояться потери надо, нельзя не бояться — иначе потеряешь чувствительность. Если у тебя не будет чувства боли, то ты просто сгоришь...

Г.Панфилов. ...погибнешь... Странно: нужна некоторая предохраняющая сила, иногда убивающая, но чаще все-таки предохраняющая...

А.Тарковский. Простите, если в кровь впрыснуть слишком много адреналина...

Лариса. О-о-ох!

А.Тарковский. ...то можно и помереть: адреналин может предохранить, а может и инфаркт вызвать...

Г.Панфилов. ...может парализовать, может вызвать инфаркт — все, что угодно...

А.Тарковский. Учтите, Лара, что при постоянных напряжениях и стрессах адреналин выбрасывается в кровь! Глеб, а что ты сейчас собираешься снимать?

Г.Панфилов. Ты знаешь, Андрей, что я собираюсь сделать... Боюсь ужасно, а вместе с тем тянет, прямо-таки влечет... «Мать» Горького.

Лариса. Когда ты сегодня утром мне об этом сказал, то я подумала, что речь идет об оригинальном сценарии. Я никак не могла подумать, что это Горький...

Г.Панфилов. По мотивам... По мотивам, конечно, Горького. История эта вся будет изрядно

Андрей Тарковский, Федерико Феллини.
Из архива М. Тарковской

перетасована, так сказать... Будет, понимаешь ли, неузнаваемо знакомой. Вот такая, видишь ли, история, история... А еще... еще мне очень хочется сделать «Гамлета»! Я сказал об этом Ермашу, но он прямо-таки захохотал...

А.Тарковский (*напрягаясь, так как это и его давняя заветная мечта*). Почему?

Г.Панфилов. Ну, я не знаю «почему», но это выглядело так, точно я попросил его выплатить мне годовую зарплату в валюте... Ермаш относится к этой теме нелегко, как к баловству. Не скрою от тебя, что под впечатлением того, как ты работал над «Гамлетом» в «Ленкоме», а я оказался как бы внутренним соучастником этого процесса, поскольку у тебя играла Инна[7], то для меня этот спектакль был двойным событием, понимаешь?.. Я много раз видел спектакль...

А.Тарковский (*со скрытой досадой*). Ну да, понятно...

Г.Панфилов. ...и размышлял о причинах моих ощущений от спектакля, анализировал их. Тогда у меня прорезалось решение, которое постепенно превратилось в определенную систему... Вот и все! Конечно, очень жаль, что твой спектакль больше не идет...

А.Тарковский. Ну, ты же знаешь, в чем там было дело...

Г.Панфилов. Идиоты! Жалко, конечно... Вообще должен тебе сказать, что кино при всех жутких недостатках своих все же прекрасно тем, что оно остается, а спектакль, как дым... эфемерен...

А.Тарковский (*мечтательно*). Зато там есть другая прелесть... Когда работаешь в театре, то существуют твои отношения с ним, отношения с актерами, отношения с публикой... Это нечто совершенно изумительное для меня...

Г.Панфилов. И спектакль совершенно иначе созревает, чем фильм: он живет, он набирает силу...

А.Тарковский. Ты знаешь, что я тебе должен сказать? Независимо от результатов той работы, которую я провел в театре с актерами, с публикой, с огромным количеством людей, это все равно был для меня настоящий творческий процесс: без всякой технологии, без всей этой кинематографической фигни! Спектакль у тебя рождается на глазах... на глазах! Понимаешь? Это как растение, существо, которое на твоих глазах вырастает из семечка... и потом еще публика... Поверь, я понимаю! Я понимаю, что такое театр! Теперь уже и кожей ощущаю, какая это ценная и прекрасная вещь!

Г.Панфилов. Ну, я догадываюсь, потому что...

А.Тарковский. Глеб, это невероятно интересно! И возможность проследить за спектаклем и обкатать его на публике... Если бы такая возможность еще раз оказалась реальной!

Г.Панфилов. Так попробуй сейчас...

А.Тарковский. А что? В театре еще есть кто-нибудь из актеров, которые были заняты в моем «Гамлете»?

Г.Панфилов (*без сомнений*). Конечно! И все с удовольствием будут играть — ты подумай!

А.Тарковский. В той постановке мне, правда, не хватало актеров...

Г.Панфилов. Гильденстерна...

А.Тарковский. И для Розенкранца тоже мне нужны были хорошие актеры, а их, увы, не было...

Г.Панфилов. Ну, сейчас там есть новые имена, и ты бы кого-нибудь набрал... Вот вернешься и пойди, посмотри... А то жалко так бросить.

А.Тарковский. Понимаешь, Глеб, у меня испорчены отношения с Захаровым.

Г.Панфилов. Ну, Захаров настолько мудрый и гибкий человек, что он забудет все, как только ты ему позвонишь, если уже и так все не забыл.

А.Тарковский. Но, видишь ли, он-то,.может быть, и забыл, а я не могу забыть!

лись раскрывать фамилии, с полным основанием опасаясь, что актеры захотят прибавки жалования. Первая «звезда», получившая известность под своим настоящим именем, появилась не в Америке, а в Германии. Ею была Хенни Портен, сыгравшая в картине «Любовь слепой девушки» (1909). Первой американской кинозвездой стала в 1910 году Флоренс Лоренс. Прежде она была известна как «девушка с Biograph» по названию студии, в чьих фильмах она снималась до того, как ее переманил Карл Леммль из IMP (Independent Motion Picture Company of America). Несмотря на то что работу «звезд» приходилось оплачивать выше, на студиях вскоре поняли: зритель пойдет смотреть фильм, если в нем снялся знакомый и полюбившийся исполнитель. К 1919 году популярность и высокие доходы Мэри Пикфорд, Чарлза Чаплина и Дугласа Фэрбенкса навсегда утвердили голливудскую систему «звезд».

С 20-х по 50-е годы крупные киностудии держали под контролем всю систему, каждая выкармливала свою собственную коллекцию «звезд», стратегически распределяя между ними роли в фильмах, надзирая за их личной жизнью, организовывая вокруг них рекламную шумиху, чтобы постоянно держать их на виду. Хотя «звезды» получали большое жалование, студии ограничивали их возможности получать прибавки и добиваться большей власти тем, что подписывали с ними долгосрочные кон-

---

[7] Инна Чурикова играла в постановке Тарковского «Гамлет» Офелию. В постановке Панфилова позднее играла Гертруду.

Г.Панфилов. Но у тебя в его театре есть свой собственный интерес: твое дело должно жить, а не умирать. Все-таки столько сделано! И спектакль должен жить, он имеет своего зрителя...

А.Тарковский. Может быть, ты и прав...

Г.Панфилов. Я много смотрел этот спектакль... Это был период, вероятно, перед гастролями. Я, наверное, посмотрел тогда пять-шесть спектаклей подряд, и мне реакции зрителей очень нравились. А главное, что сейчас ты сам уже все это в новом качестве восстановишь. Потому что ты сам стал другим, изменились твои взгляды и т.п. Это очень важно!

А.Тарковский. Есть еще одна очень важная вещь, Глеб. Работая над этим спектаклем, я понял, что театр, как и любое другое искусство, как и кино, кстати, тоже, не терпит и не прощает гастролеров! И это не только отношения с людьми. Театр не любит этого просто потому, что требует полной отдачи. Так что добиться истинных достижений в театре — как режиссеру — можно только тогда, когда у тебя есть *свой* театр, *своя* труппа. А падать в чужой коллектив с неба — это несерьезно...

Г.Панфилов. Во всяком случае, я хочу тебе сказать, что в театре тем не менее есть группа актеров, которые нуждаются в тебе и в твоем спектакле. Многие все-таки у Захарова не работают всерьез, в полную силу, как обычно в театрах, понимаешь? Для них работа с тобой была бы настоящей внутренней потребностью, а к тебе с их стороны — самое благородное отношение.

А.Тарковский. Может быть, так оно и есть, но я сам чувствую по отношению к ним *собственную* ущербность — моральную, нравственную, — если я появляюсь у них только как гастролер. Чтобы сделать настоящие спектакли, нужно делить жизнь с театром...

Г.Панфилов. Ну, нет! Почему? Если ты придешь в театр и сделаешь то, что ты хочешь. А сейчас тем более ты так и пришел бы, как свой человек, а не гастролер вовсе... Пришел, спустя время, но ты им знаком...

А.Тарковский (*задумчиво, заканчивая болезненную для себя тему*). Посмотрим... Может быть, ты и прав...

Г.Панфилов. Мне просто жалко...

А.Тарковский (*меняя тему*). Ну, «Матерью» ты меня, конечно, немного удивил...

Г.Панфилов. Да, потому что ты ее со школьной скамьи не перечитывал.

А.Тарковский. Думаю, что я ее достаточно помню. И что это значит «перечитывал»?.. Я помню структуру романа, характеры. Безусловно, я могу не помнить какие-то детали... Но дело в том, что у меня вообще довольно странное отношение к Горькому: не нравится мне основоположник социалистического реализма, хотя бы еще и потому, что сам-то ни строчки не написал о советской действительности, понимаешь меня?

Г.Панфилов. Это факт!

А.Тарковский. Но ты обращаешь внимание на этот факт?

Г.Панфилов. Вот *потому* и *не* написал. Потому что по существу-то Горький сам остался по *ту* сторону и только *основополагал* революцию, понимаешь? Ведь «социалистический реализм» он не для себя придумал, а для других...

А.Тарковский. Вот именно!

Г.Панфилов. Конечно, он не такой дурак, чтобы самому его исповедовать. Сам-то он работал как нормальный представитель русской реалистической школы, и крепкий такой реалист! Поэтому мне его интересно делать. Для меня это не шутейный материал. Это тебе не «Вася любит Машу», а по существу. Другое дело, что концепционно он бывает малоинтересен.

А.Тарковский. Поэтому-то к нему обращаются, видимо, многие кинематографисты... То есть не «многие», но двое, по крайней мере...

Ольга Суркова. Пудовкин и Донской...

Г.Панфилов. Кстати, тут недавно был вечер Пудовкина, я пошел посмотреть «Мать», а вместо «Матери» показывали «Потомок Чингисхана»... Так там были вещи просто впечатляющие... Иногда полезно посмотреть стариков... Мощный фильм! Ощущение мощи нешутейное...

А.Тарковский. Эта картина неплохая, наверное, лучшая его картина! А все остальное я смотрел с удивлением: «Суворов», например... Это ужас.

Г.Панфилов. Правильно, а вот «Потомок Чингисхана» — мощная картина.

О.Суркова. Я как-то случайно вошла в зал, не зная, что там «крутят», и вдруг не могла оторваться от экрана: оказался довженковский «Арсенал»...

Г.Панфилов. А «Земля» у него какая!..

А.Тарковский. «Земля» — гениальная! Меня как раз сейчас пригласили в Милан на семинар о Довженко прочитать лекцию.

Г.Панфилов. Довженко — святой человек! Великий!

А.Тарковский. Да-да-да, пожалуй, единственный из всех! Ни Пудовкин, ни Эйзенштейн мне лично не близки. Мне, к сожалению, как и большинству, не удалось никогда посмотреть первый вариант его «Мичурина», но говорят, что когда его показывали в Доме кино, то это было нечто.

Г.Панфилов. А ты знаешь, что роль Мичурина играл брат моей бабушки.

А.Тарковский. Этот? Как его?

Г.Панфилов. Белов!

О.Суркова. Это по линии матери?

Г.Панфилов. Нет, по линии отца, то есть я его внучатый племянник.

А.Тарковский. Я не знаю, что это была за картина, но говорят, что зрители рыдали на просмотре в Доме кино, рыдали горючими слезами. Был настоящий триумф! А потом Сталин посмотрел картину, и на этом все закончилось! Она была переделана на девяносто процентов, переснята, перемонтирована, и когда я видел ее уже переделанной, то это было что-то ужасное...

Г.Панфилов. Да, можно только сострадать... посочувствовать...

А.Тарковский. А какие есть куски в его «Щорсе»! Это вообще очень странная картина. Там есть удивительные вещи по красоте, по поэтичности, по благородству, так сказать... По критерию настоящего искусства! Как обидно!.. А сейчас наше кино...

Г.Панфилов. Послушай, а ты видел фильмы Сокурова? Есть такой парень в Ленинграде... Ты можешь о нем что-нибудь рассказать? А то я не видел его картин...

А.Тарковский. Да, я могу тебе сказать. Не знаю, правда, что тебе сказать по поводу его картин, но по поводу одной его картины — она может нравиться или не нравиться, это картина, имеющая недостатки, но она сделана гением, и это недостатки гениального человека... Там есть буквально провальные сцены, но это провалы гениального человека...

Г.Панфилов. Ну, а там, где *не* провал?

А.Тарковский. Я еще раз говорю, что местами это явный провал...

Г.Панфилов. Ну, а в остальном-то, там, где не провалено?

А.Тарковский. А ты не видел? Посмотри картину, которая называется «Одинокий голос человека». Я тебе сейчас расскажу. Это игровой фильм. Хотя до этого Сокуров учился в мастерской у Згуриди, и его курсовая работа «Лисички и зайцы» — о том, как существуют волки и тому подобное... То есть он был научпоповцем, анималистом. С самим Згуриди у меня прекрасные отношения: он человек трусливый, но добрый. По поводу Сокурова я с ним тоже общался. В свое время Сокуров уехал в экспедицию, где собирался снять документальный фильм о Платонове, где-то на Волге... А привез оттуда полнометражный игровой фильм — шесть-семь частей вместо двух предполагавшихся частей документального фильма. Играют у него в этом фильме не актеры и даже не любители, а просто люди с улицы. При этом там есть какой-то странный стиль, срез — какие-то странные аспекты, там есть куски, которым я просто, не скрывая, завидую, потому что мне так никогда не снять... Я могу сказать, что в каких-то других сценах я мог бы подняться и выше, но *такого* я никогда не делал, какого бы высокого мнения я о себе ни был: ведь каждый из нас о себе высокого мнения. Ты этого не будешь отрицать, правда? Но мы просто не смогли бы работать иначе — ты понимаешь, Глеб? А у Сокурова там есть одна сцена... Все это сделано по мотивам платоновской «Реки Потудань»... Помнишь? О солдате, который возвращается с гражданской войны, любит девушку, но он импотент...

О.Суркова. Но главное в том, что он ее любит!

А.Тарковский. Ну да, он ее слишком любит... А вокруг голод... Такая невероятная, потрясающая история...

О.Суркова. ...просто душераздирающая...

А.Тарковский. ...душераздирающая, гениальная проза, пронзительно русская... Я вообще обо-

тракты и выступали единым фронтом против актерских требований.

Когда в середине 50-х студийная система пришла в упадок, кинозвездам представилась возможность при содействии агентов получать более крупные суммы и в большей степени контролировать свою карьеру. Не связанные теперь многолетними контрактами, «звезды» могли свободно переходить со студии на студию. Одним из итогов стало значительное уменьшение числа «звезд», потому что студии снимают меньше фильмов и все больше полагаются на другие средства для завлечения зрителей в кинотеатры, такие, как, например, завораживающие спецэффекты и интеллектуальные сюжеты. И тем не менее горстка «звезд» обладает в Голливуде огромной властью, которая измеряется огромными суммами их доходов (они часто включают долю от валового сбора фильма) и способностью обеспечивать «зеленый свет» проекту студии одним своим участием.

***STUDIO SYSTEM** (СТУДИЙНАЯ СИСТЕМА) – практика, при которой несколько компаний контролировали деятельность американской киноиндустрии с 20-х по начало 50-х годов. Основными студиями того времени были: «Коламбиа», «Метро-Голдвин-Майер», «Парамаунт», RKO, «XX век – Фокс», «Уорнер Бразерс» и «Юниверсал». Каждая компания*

жаю Платонова... И вот, Глеб, я смотрел картину и должен тебе сказать, что ее, конечно, можно как угодно пинать ногами, но там есть сцена, когда герой убегает из дома, и находит его в городе старик отец... Он сидит на базаре, на каких-то автобазах, на помойках, где сбрасывают мясо, за какими-то ящиками... Помнишь, какие там чудовищные вещи? Настолько натуралистически странные, что уже превращаются в поэзию... И вот, Глеб, там есть кусок черно-белый, снятый рапидом и... немой... Глеб!

Г.Панфилов. Ну, расскажи...

А.Тарковский. Глеб, это даже не один кадр. Там четыре гениальных кадра.

Г.Панфилов. Ну, расскажи!

А.Тарковский. Глеб, ты знаешь, что только за одну эту картину... Ты помнишь Виго?

Г.Панфилов. «Аталанта» — это потрясающе...

А.Тарковский. Он сделал две картины, и он уже гений, он остался в веках... Уровень!!! Ты помнишь «Ноль за поведение»? У Сокурова есть странные вещи, необъяснимые, даже глупые, непонятные вроде, несвязные... Но... *гений*! Рука гения... Фильм черно-белый, снятый на...

Г.Панфилов. Весь черно-белый или есть цвет?

А.Тарковский. Там есть еще черно-белая хроника, и эта сцена снята на 16 кадров, а потом...

Г.Панфилов. ...остальное на 24?

А.Тарковский. А потом удвоено по кадру...

Г.Панфилов. А-а-а, теперь понятно, какое движение получается.

А.Тарковский. Возникает эффект как бы восстанавливаемого старого документа... Глеб, ну, значит, такой кадр: торговые крытые ряды, типичные такие для волжского городка, с двумя рядами лавок... то есть не лавок, а как это называется? Прилавков? Прилавков! Прилавки справа и слева.

Г.Панфилов. Каменные или деревянные?

А.Тарковский. Деревянные! И с такими, знаешь, еще деревянными тротуарами внизу, там внутри под длинными навесами... При этом такой размытый, нерезкий фон и очень яркий... Такой интенсивности, что даже почти ничего нельзя понять, так забивает все свет... И стоит там женщина, баба, которая торгует внутренностями: перед ней разложены какие-то части, не знаю... желудок лежит, и вот она все это перебирает руками... Про скорость я тебе уже объяснил. Значит, кадр, в котором эта женщина делает свое дело. Да, а в первом кадре в уборной скалывают лед... И все это рядом с какой-то помойкой, где-то у кирпичной стены... А внутри, с обратной стороны лестницы со ступеньками — знаешь, как бывает? — выгребная яма... То есть по одну сторону лестница, а по другую — выгребная яма... Так что фактура, сам понимаешь, соответствующая, а герой там чего-то возится с ломом... И все это снято так же, как я тебе сказал... Потом второй кадр с бабой...

Г.Панфилов. Какой план? Общий, средний, с наездом, простой?

А.Тарковский. Статичный общий план чуть-чуть сверху, без наезда, без ничего... Очень глубокая тень, и потому когда герой работает, то он попадает то в свет, то в тень: например, он поворачивается и оказывается сразу ослеплен светом. И снято все это еще с небольшой передержкой: он там что-то колет, колет, а кто-то выходит в это время на ступеньки и выливает воду почти на него... И он поворачивается, знаешь, как слепой, как больной, как умирающий от страшной раны человек, который глядит на солнце... Понимаешь?.. Вот такое ощущение...

Г.Панфилов. Ну да, тут еще характер...

А.Тарковский. Да нет, я говорю о простом впечатлении... После этого идет кадр с мясом на среднем плане: здесь все идет с антуражем; женщина через прилавок, а на переднем плане мясо. Это черно-белый кадр. А на следующем плане, кажется, какой-то мужик, точнее, старик играет на гармошке — он идет в сопоставление той бабе-торговке... А потом в кадре, в ряду между прилавками отплясывает бабка, одетая соответственно по-платоновски, то есть Бог знает как... Такой натурализм! Уже страшнейший! Она танцует, потом все снова возвращается к герою, который падает... за кадром музыка, гармошка такая, а он падает и лежит там среди всего этого... точно падаль... Вот такой вариант! Но, конечно, рассказать на самом деле ничего нельзя.

Г.Панфилов. Да, это надо увидеть...

осуществляла вертикальный контроль над производством, прокатом и показом фильмов благодаря тому, что владела как студийными комплексами в Голливуде, где фильмы снимались, так и сетью национальных кинотеатров, где они демонстрировались. Фильмы финансировались банкирами из Нью-Йорка, и процесс зарождения замысла, написания сценария и самих съемок проходил эффективно, как на фабрике. Глава студии управлял всеми аспектами производства через директоров по производству и подчиненных им продюсеров. Вся работа была разделена между несколькими отделами, например, костюмеры, художники постановщики, спецэффекты, монтажеры; режиссеры, сценаристы и актеры работали по контракту как наемные работники, испытывая сильные ограничения свободы творчества. Были выработаны популярные жанры – вестерны, мелодрама, мистика (mysteries) – для того, чтобы снизить расходы на постановку и обеспечить фильму готовую аудиторию. Хотя популярным режиссерам – таким, как Джон Форд, Хоуард Хоукс, Фрэнк Капра, Билли Уайлдер и Альфред Хичкок, удалось в значительной мере сохранить независимость, многие подгоняли свою индивидуальность под требования студии, у каждой из которых выработался свой «домашний стиль».

Соперниками главных студий были в основном мелкобюджетные компании (Republic

А.Тарковский. Послушай, в этом случае я должен сказать тебе с полной ответственностью... При этом я человек — ну, как тебе сказать...

Г.Панфилов. ...трезвый.

А.Тарковский. Ну, да, я комплимента зря не сделаю. У меня...

Г.Панфилов. ...хрен дождешься.

Лариса хохочет.

А.Тарковский. Ну, правда, я редко склонен хвалить...

Лариса. Но в данном случае Андрей после просмотра был просто в восторге.

А.Тарковский. Глеб, ты знаешь, как трудно во всех смыслах делать экранизацию, даже если ты пытаешься делать точную экранизацию, ты все равно отталкиваешься от произведения, то есть легкого пути нет. Но, Глеб, представь себе, насколько трудно сделать экранизацию Платонова! К нему испытываешь такое огромное уважение, даже пиетет, тем более его испытывают авторы фильма...

Г.Панфилов. А Сокуров испытывает к Платонову пиетет?

А.Тарковский. Он его обожает просто... Сам он происхождением из Горького...

Г.Панфилов. Ах, он из Горького?

А.Тарковский. Ну да. Это русский мальчик, настоящий такой, русопятый. Так что должен тебе сказать, Глеб, что эти кадры и некоторые другие у него просто *нечто*, с моей точки зрения. Может быть, я ошибаюсь, ты посмотри. Но мне кажется, что это равно самому Платонову: конечно, все сделано другими средствами, но идет точно по пятам Платонова.

Г.Панфилов. То есть в образном смысле это эквивалентно...

А.Тарковский. Именно эквивалентно! Это тебе не «Попрыгунья», сделанная Самсоновым. Это нечто совершенно новое, сделанное новыми средствами. Но это соответствует тому, что хотел сказать Платонов, а в этом я вижу достоинство фильма и его автора.

Г.Панфилов. А я советую вам здесь посмотреть работы Сережи Овчарова. Он закончил режиссерские курсы, учился у меня в мастерской... Совершенно удивительная, самобытная личность...

А.Тарковский. А какую он картину сделал?

Г.Панфилов. Называется «Нескладуха»...

А.Тарковский. Что-то я не слышал...

Г.Панфилов. Он сам писал сценарий, сам снимал. Такой лубок. Две части. Больше ничего говорить не буду.

А.Тарковский. Как его фамилия?

Г.Панфилов. Овчаров. Я вчера узнал, что эта картина есть у нас в «Совэкспортфильме» у Валерия Борзова.

А.Тарковский. Надо посмотреть.

Г.Панфилов. Он может показать эту картину, он ее нашел у себя после того, как я ему сказал в Болонье: «Вот вы тут все носитесь с грузинским кино: «Грузинское кино! грузинское кино!» А чего же не замечаете вовсе своего русского?»

А.Тарковский. Да, ни фига они тут не понимают...

Г.Панфилов. Овчаров молодой русский автор, очаровательный молодой человек, внешне похожий на Гринева из «Капитанской дочки». Его просто можно было бы снимать в этой роли. Юный. Ему 21 год. Окончил он Институт культуры. А потом притащил на режиссерские курсы папки своих рисунков. Он прекрасный художник и снимает так, как рисует. Я расскажу вам два кадра из картины: начинается она как беспечный русский лубок, а оканчивается как притча... Как мудрая прекрасная притча! Начинается фильм с того, что такой неброский, загульный русский голос поет частушку. А под эту частушку идет мужик с завязанным ухом, в простой рубахе, обросший такой...

А.Тарковский. Современный мужик?

Г.Панфилов. Нет-нет. Это дореволюционное время, к нам не имеет никакого отношения!

А.Тарковский. Дело происходит в Сибири?

Г.Панфилов. Нет, это средняя полоса... Словом, к нам это никакого отношения не имеет. Идет себе в кадре мужик, сеет или делает движения, поначалу не очень понятные. Камера медленно отъезжает...

А.Тарковский. Обгоняет его?

Г.Панфилов. Нет, движется перед ним, а потом просто используется трансфокатор: камера таким образом отдаляется от него, открывая окружающий его пейзаж. Тогда оказывается, что он идет по пояс в воде и сеет, сеет — понимаешь?.. Вокруг него такая серая гладь. Уходит все дальше, дальше, и вот под ту же частушку появляется такой же волосатый мужик: он сидит с топором и сноровисто так рубит. Камера отъезжает снова, и мы видим, что он рубит сук, на котором сам сидит...

А.Тарковский. А-а-а!

Г.Панфилов. Причем кадр продолжает развиваться под эту частушку: и мы видим, что сидят два мудака на суку и рубят... И, наконец, нашему взору открывается огромное прекрасное дерево, точно плодами, красиво усыпанное мужиками, а внизу еще два мудака, которые пилят это дерево...

Все хохочут.

Г.Панфилов. А дальше я не буду рассказывать, вы лучше посмотрите. Это такая удивительная, добрая вещь, светлая, ужасно пронзительная, сделанная красивым, добрым молодым человеком... Он просто внешне очень хорош... Нежный такой, кроткий голубь, понимаешь? Тип инока, вот такие расписывали соборы... Он и художник, рисует замечательно. Удивительная персона... Иконописный лик...

А.Тарковский. А Саша Сокуров...

Г.Панфилов. Сережу Овчарова я люблю, как сына. А что же ты не помог Сокурову?

А.Тарковский (*глубоко вздыхая*). Я тебе скажу, почему...

Г.Панфилов. Именно потому, что любишь, как сына?..

А.Тарковский. Не-е-ет...

Г.Панфилов. Ну, а в чем дело? Неужели нельзя было помочь?

А.Тарковский. Я ходил...

Лариса. Андрей помог ему...

А.Тарковский. ...я ходил к Ермашу. Разговаривал в обкоме в Ленинграде.

Г.Панфилов. С кем?

А.Тарковский. Я скажу тебе: с заместителем Романова то ли по пропаганде, то ли по идеологии...

Г.Панфилов (*более осведомленный*). Он один, секретарь-то! С каким секретарем?

А.Тарковский. С секретарем... Ну, как его?

Г.Панфилов. Был Андреев. Потом он ушел...

А.Тарковский. Глеб, короче говоря, я сделал все, что от меня зависело. Но... Я должен тебе признаться, что Ермаш меня просто ненавидит!

Г.Панфилов. Почему?

А.Тарковский. Я даже заметил, что мне опасно за кого-то ходатайствовать, пытаться помогать...

О.Суркова. Это имеет, увы, обратное действие...

А.Тарковский. Именно что «обратное действие».

О.Суркова. Тарковский для него не авторитет, а повод для неприятностей и склок.

А.Тарковский. По этому поводу была как-то сказана и много раз повторена одна летучая фраза... У меня есть один ученик, Баграт из Еревана, который сделал «Осеннее солнце»[8]. Это картина мне очень нравилась!

О.Суркова. И «Терпкий виноград»...

А.Тарковский. И «Терпкий виноград» тоже. Тогда Ермашом была сказана крылатая фраза:

---

[8] Баграт Оганесян был стажером у Тарковского на «Рублеве», играл в новелле «Колокол» испанского посла. Увы, он ненадолго пережил самого Тарковского.

«Хватит с нас одного Тарковского» — намек на те проблемы, которые я ставлю перед начальством. Людям, которые мне нравятся, они говорят, что хватит, мол, выпендриваться. Сейчас появилась новая манера снимать, которая на самом деле не имеет никакой связи с Тарковским: это совершенно самобытные ребята, понимаешь? Но чтобы убить сразу двух зайцев, на них навешивают клеймо вроде «последователя Тарковского». Ясно?

Вот почему до сих пор я не смог помочь Сокурову. Он сделал еще потом документальный фильм о Шостаковиче[9]. Я видел его в первом варианте, поскольку он просил меня специально приехать и посмотреть. Ну что тебе сказать? Я не скажу, что это гениально, но есть трогательные, удивительные куски. Это монтажный фильм. Но выйти в прокат он не мог бы: там есть эпизод, где Жданов смонтирован с физкультурниками. Знаешь, были такие парады физкультурников? Они делают всяческие спортивно-военные упражнения, а Жданов на трибуне... Глеб! Это что-то!

Г.Панфилов. Как же? Помню такие парады...

А.Тарковский. Ольга, а ты не можешь себе вообразить... В реакции Жданова: и удовлетворение и еще что-то... Я вообще много раз видел хронику Сталина. Недавно здесь к годовщине его смерти была тоже показана длиннющая программа на два часа о Сталине и сталинизме. Но даже в ней не было этого кадра. Глеб, есть такой кадр, один из портретов Сталина. Там его взгляд без комментариев объясняет все! Можно слышать миллионы анекдотов о Сталине, рассказы очевидцев, читать Солженицына — но ничто не идет ни в какое сравнение с одним этим крупным планом длиною в четыре с половиной метра. Пускай это не имеет прямого отношения к режиссуре как таковой, но умение вырвать этот план многое говорит о достоинстве человека... Ты понимаешь меня? Когда я впервые увидел этот взгляд, то прямо-таки содрогнулся... Слушай... На него страшно смотреть из 80-х годов, из просмотрового зала, спустя тридцать лет после его смерти!..

Г.Панфилов. А у меня есть потрясающий снимок, который я получил по случаю: разглядел его среди бумаг на одном редакционном столе и попросил отдать его мне. Ведь, говорю, вы все равно потеряете. И они отдали. Там есть как раз все то, о чем ты сейчас говоришь. Есть все, но при этом взгляд не страшный и не демонический...

А.Тарковский. Улыбка? Да?

Г.Панфилов. Да. Скорее улыбка. Снимок сделан в Свердловском зале, где они обычно проводили заседания Политбюро. За пределом снимка чувствуется стол, а за столом три человека: Жданов, Ворошилов и Сталин. Ворошилов, если смотреть на снимок, находится справа, а Жданов слева. Сталин в центре между ними, руки в карманах, и все они смотрят в одном направлении.

Первое впечатление от фотографии: у Сталина глубокий взгляд хозяина, который пристально и внимательно смотрит на выступающего, и взгляд его говорит: «Ну-ну, продолжай, говори-говори, теперь-то всем все ясно, а не только мне». То есть ясно, что человек этот приговорен!

А.Тарковский. Понятно...

Г.Панфилов. Ворошилов — с таким взглядом доброго холуя — понимаешь?

А.Тарковский. Он еще как бы не понимает ближайшую судьбу выступающего.

Г.Панфилов. Нет! Все понимает! И даже сострадает как-то: ведь сгорел человек! А помочь ему уже ничем нельзя!

А.Тарковский. Значит, так: «Помочь я тебе не могу, но что же ты наделал, что же ты наделал?» Так? «Простецкий» такой был человек, да?

Г.Панфилов. А у Жданова лицо грызуна, хищника, ему хорошо и приятно оттого, что кто-то сгорел. Как же, мол, ты так? Ведь вчера собирались, договаривались, а теперь что же? Теперь ничего уже не поделаешь... Сам виноват! Понимаешь? Какой снимок грандиозный!

и Monogram) и независимые продюсеры – такие, как Дэвид О.Селзник и Сэмюэл Голдвин. К концу 30-х годов основные киностудии ежегодно снимали и выпускали в прокат более 75 процентов всех фильмов. На каждую из них за год приходилось более 50 картин. Студии выпускали как крупнобюджетные киноленты категории «А» с участием ведущих «звезд», так и более дешевые картины категории «Б» с более мелкими «звездами».

Упадок студийной системы начался в 1948 году после указания Верховного суда о том, чтобы лишить компании принадлежавшей им сети кинотеатров и тем самым положить конец их вертикальной монополии в сфере демонстрации картин. В последующие годы краху системы способствовало и развитие телевидения. Студии стремились противостоять соперничеству малого экрана, сделав ставку на удорожание широкоэкранных постановок за счет уменьшения их количества, но выяснилось, что с экономической точки зрения совершенно невозможно поддерживать постоянный штат студий, требующий огромных сумм на зарплату. Отделы были расформированы, контракты не соблюдались, и к концу 50-х студийная система рухнула. Сами крупные студии уцелели (кроме RKO), но часто переходили из рук в руки, когда их перекупали различные компании. Сейчас они действуют в основном как финансо-

---

[9] Фильм «Альтовая соната» (режиссеры А.Сокуров, С.Аранович). — *Прим. ред.*

А.Тарковский. А у меня дома Полное собрание сочинений Сталина. А вот моя записная книжка: так у меня в каждой из моих записных книжек вклеен портрет Сталина...

Г.Панфилов. Ты молодец какой!

А.Тарковский. Потому что я не должен все это забывать... Мы должны помнить об этом все время...

Г.Панфилов. Да уж! Мне надо бы копию этого снимка сделать, чтобы однажды он вовсе не исчез с лица земли... Становится понятно, как это все тогда происходило, возникает образ времени!

А.Тарковский. Если фотография фиксирует правду, тогда она становится...

Г.Панфилов. ...искусством.

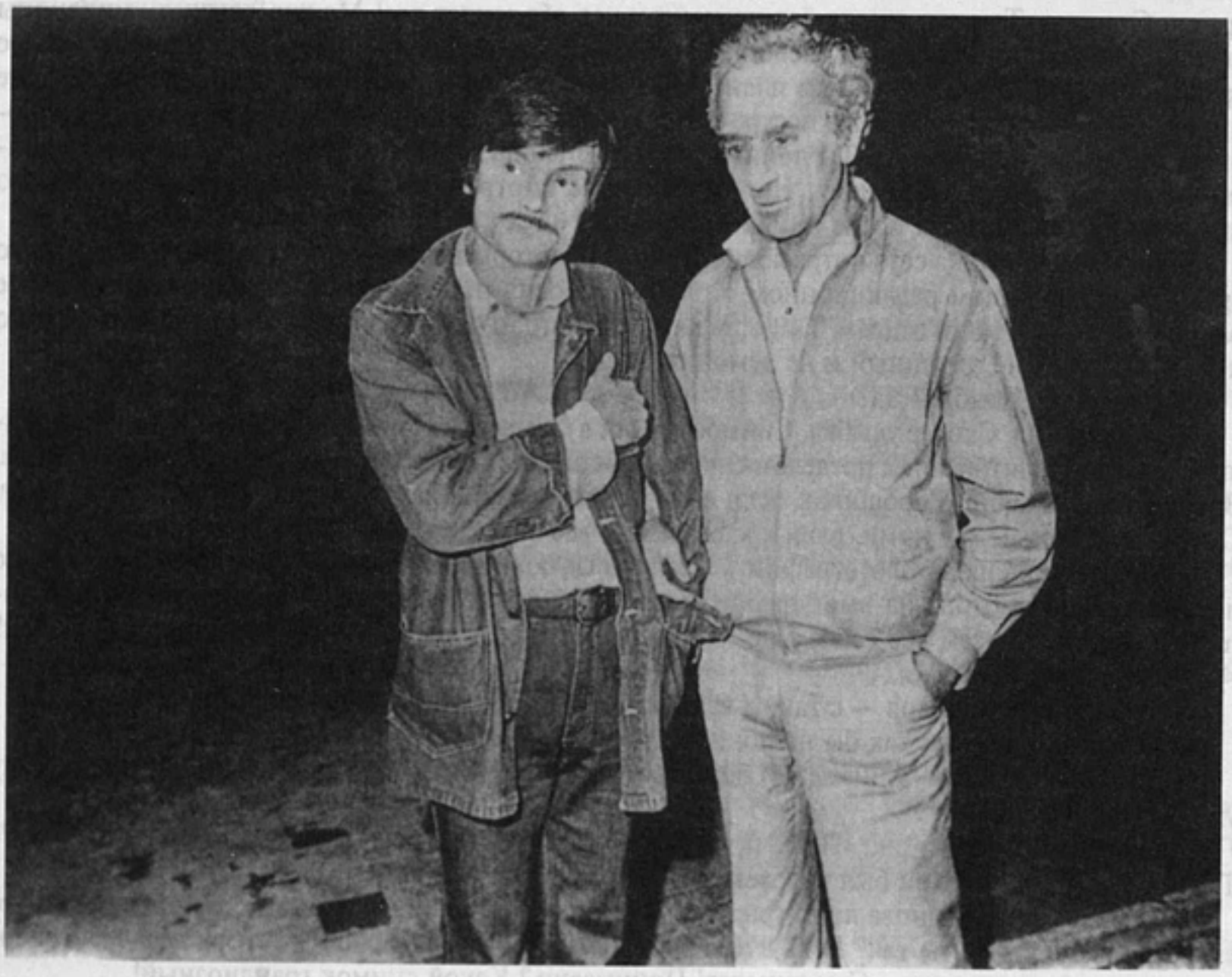
А.Тарковский. Нет, в отдельных случаях, когда что-то получилось особенно удачно.

Г.Панфилов. Вот фотография, о которой я тебе рассказал: это скромненький снимок, очень низкая, неконтрастная гамма, сделанный с очень среднего негатива, и... Изумление! Оно подчеркивается тем, что изображение совершенно объективно: никто не шаманил, не искал лучшую бумагу. Просто так кто-то щелкнул, схватив момент. Кто-то другой отпечатал этот снимок и отбросил в сторону, и он завалялся среди бумаг... Могуче! Пожалуй, я тоже возьму этот снимок себе в записную книжку: там у меня сейчас мама, Инна, дети и все... Надо и эту фотографию положить...

А.Тарковский. А как же?!.

Г.Панфилов (*меняя тему*). А этот ленинградский мальчик, Сокуров, он сейчас без работы, да?

Лариса. Сейчас ему дают делать картину...



Андрей Тарковский, Микеланджело Антониони.
Из архива М. Тарковской

А.Тарковский. Да, вспомнил. Ему, кажется, дают возможность сделать фильм по Шоу — «Дом, где разбиваются сердца»... Но вообще я этого не понимаю: этот мальчик настоящий русский поэт, и почему он должен делать Бернарда Шоу... Мне это совершенно неясно... Ты знаешь, Глеб, а у меня ведь была мечта сделать фильм по Достоевскому... Была такая задумка! Заявка написана уже много лет и лежит у Ермаша... А не дает мне делать этот фильм... Не разрешает!.. Как все это странно... И как ужасно, что все у нас, Глеб, происходит после дикого долголетнего кровопролития... Так у нас все, к сожалению...

Лариса. Странно... но почему все так?

А.Тарковский. Да потому, что никакой закономерности ни в чем нет — наоборот, все происходит вопреки здравому смыслу...

Г.Панфилов. Точно: вопреки... вопреки...

А.Тарковский. Мы договорились, Глеб, только об одном: жизнь управляется не законами, а исключениями из этих законов — вот так! *Нарушение* закона имеет решающее значение для развития событий...

Г.Панфилов. Странно, но, действительно, что-то стоящее, настоящее создается в нарушение чего-то... Вот ты чему-то сопротивляешься, а сопротивления не было бы, если бы ты шел в одном ряду, плыл в общем потоке — но стóящее хоть что-то возникает в зоне этого самого нарушения. Но постепенно самое новое воспринимается закономерным — вот и весь процесс! Но если человек все же решился на этот путь однажды, то он обречен, понимаешь?..

А.Тарковский (*вяло*). Ну, да...

Г.Панфилов. Я все время думаю над смыслом поговорки: «Правда — хорошо, а счастье лучше!» Ну, а если человек обречен! Тогда это оказывается верным только в общем случае...

А.Тарковский. Нет, мне кажется, что счастье и правду нельзя противопоставлять...

Г.Панфилов. Это зависит от того, *что* человек считает счастьем? Если человек считает для себя счастьем говорить правду и только в этом испытывает счастье, то эти понятия естественно сливаются воедино. Но в обычном житейском смысле эти понятия расходятся, распадаются на противоположности: тот, кто ищет правду, тот несчастен, а счастлив тот, кто вопреки правде умеет говорить и делать то, что нужно. По крайней мере именно так обстоит дело в нашей области. Доказывать тут нечего, все очевидно. Есть люди, которые органически не могут врать, понимаешь? А художник? Это не только человек, который творит прекрасное, но который еще не умеет врать. А если он врет, то он уже не художник. Вот и все! Бывают у художников счастливые судьбы, но чаще они несчастны...

А.Тарковский. Словом, счастья нам ждать неоткуда...

Г.Панфилов. Смотри, как интересно получается, если говорить о художниках. Мы, конечно, не будем говорить о себе или друг о друге — речь пойдет о настоящем искусстве, которое мы проанализируем в меру наших способностей... О нас, может быть, будут говорить другие, если мы оставим им повод для разговора... Но это уже не наша компетенция... Любопытно, что гениальный художник заведомо совершенно бессознательно ощущает новую тенденцию, верно?

А.Тарковский. Художник ощущает будущее почти как пророк, как собака, которая начинает выть первой при приближении землетрясения.

Г.Панфилов. Не собака, а мышь! Собака далеко не первая, совсем не первая, а первыми замечают самые простые создания.

А.Тарковский. Во всяком случае, именно художник ощущает все катаклизмы раньше других и потому впадает в немилость: ведь он говорит о вещах, скрытых для огромного большинства. И тем самым объективно служит катализатором развития общества, первым подмечает опасности того направления, по которому это общество устремляется... Понимаешь, о чем я говорю, — *предупреждает*! А предупреждая, художник, естественно, становится неугодным...

Г.Панфилов. ...неудобным.

вые и прокатные единицы, одобряющие и выпускающие проекты, выполненные независимыми производственными компаниями.

TIMING *(ХРОНОМЕТРАЖ) – 1. Манипуляция действием, производимая режиссером или актером для достижения желаемого темпа или некоторого эффекта в сцене. 2. В лабораторных процедурах проводимая техниками перед печатью оценка плотности и тонального значения каждого кадра в фильме в соответствии с определенными стандартами. Опытные специалисты могут зрительно оценивать тональное значение. Их цель – достичь единства тонального балланса во всем фильме. Рекомендуемые исправления перечисляются во всех подробностях на хронометражных карточках.*

TITLES *(ТИТРЫ) – письменный текст, включаемый в фильм в качестве вводного или пояснительного. В современных фильмах это чаще всего титры в начале и конце картины. Титр, содержащий название картины, называется заглавным титром (main title), остальные – просто титры или вторичные заглавные титры (credit titles, secondary credit titles). Титр, информирующий о конце фильма, естественно, называется «заключительным титром». Титры, расположенные по нижнему краю кадра и содержа-*

А.Тарковский. Неугодным, неудобным и так далее...

Г.Панфилов. Несносным!

А.Тарковский. Боже, ну, конечно! И общество ему за это мстит, потому что не желает, не хочет видеть в общем своем развитии то, что сумел подметить художник раньше: какую-то опасность, тенденцию, сама мысль о которых показалась бы современникам дикой нелепостью. Как будто художник допускает несправедливую бестактность по отношению к обществу и к самому себе. Но художник иначе не мог поступить: он просто делал то, что он делал... как Пушкин, который, кстати, при жизни не был таким уж знаменитым. Да какой уж там «знаменитый»? Вспомни: о «Борисе Годунове» почти ничего не говорили... Только он сам воскликнул, когда написал «Годунова»: «Ай, да Пушкин! Ай, да сукин сын!» А другие пропустили все это мимо ушей — ну, были какие-то среды с чтениями новых кусков... ну и что? Ничего такого не происходило ведь. Знаменит был тогда Жуковский, еще более — покойный Державин, Баратынский — знаменитее были другие! А Бах? Извини меня — Бах умер в полном забвении! После его смерти сын был известнее, а еще при жизни отца именно сын был «настоящим Бахом», сыном какого-то Иоганна Себастьяна... Ну что это такое? А? Что это такое? Разве люди меньше понимали в музыке? Нет! Просто не понимаю, что происходит... Ведь сейчас нам очевиднее, каким Бах был гением... А Достоевский? Ну, кому-то нравился, кому-то не нравился — правда, он сорвал аплодисменты к концу жизни, особенно после Пушкинской речи, но... Но стоит проанализировать как раз эту самую Пушкинскую речь, как заметишь, что в ней все разваливается... Там есть, правда, кое-какие откровения....

Г.Панфилов. Есть!

А.Тарковский. Ну, конечно, не буду этого отрицать, но вместе с тем, скажем, Тургенев был знаменитее Достоевского...

Г.Панфилов. Намного!

А.Тарковский. А Гоголь?! Его топтали ногами! Что с ним сделал Белинский за его «Мертвые души»?.. Да, Белинский был вообще страшный тип, но не будем об этом говорить... То есть что я хочу сказать? Что гении всегда служили своему народу, а народ этот всегда принимал их в штыки. Ну, конечно, и в народе была какая-то сознательная часть, потому что сам художник тоже, в конце концов, народ... Да не об этом сейчас... Мы о взаимоотношениях современников, об общественном мнении, о людях, которые являлись, скажем, цветом своего времени... Но в результате возникает странная картина: чем талантливее человек, который выражает свое время...

Г.Панфилов. Чем лучше он его выражает...

А.Тарковский. И лучше, и правильнее, и нужнее, казалось бы, для своего времени, тем, оказывается, он невыносимее, нестерпимее для этого же времени, тем ужаснее его судьба... Что говорить?.. Этот бедный, затравленный Гоголь, который мечтал уехать в Италию и жить здесь из-за климата: ведь он действительно был болен, не переносил зиму и боялся ее, кстати, как мой отец... Ведь он писал царю, объяснял, почему он хотел бы жить в теплых краях, а его не пускали! Пушкин ни разу не был за границей! Ха-ха! То есть можешь себе представить, сколько бы он еще написал, если бы все-таки выбрался. Но его заклинило на его Наталии Гончаровой, заклинила эта страшная придворная хреновина, его камер-юнкерство... А если бы в это время — представь себе! — он мог выехать за границу, пожить там свободно и пописать?!.. Он не остановился бы на «Маленьких трагедиях»...

Г.Панфилов. Ну, этого мы не знаем... А может быть, он разменялся бы и все?.. Трудно сейчас об этом говорить...

А.Тарковский. Мне трудно поверить, что Пушкин мог бы разменяться...

Г.Панфилов. Увлекся бы...

А.Тарковский. В тридцать семь лет?

Г.Панфилов. Да. А почему нет? Растратился бы на другое. И, может быть, именно потому, что ему некуда было деваться, все для него было перекрыто, он находил выход в поэзии... Это сложно... Тут я не убежден в твоей правоте...

А.Тарковский. Ну, не знаю... У Пушкина вообще был очень легкий характер, и он перестал творить только тогда, когда заболел манией преследования: ведь по существу вся его история с Натали...

Г.Панфилов. ...ужасная история...

А.Тарковский. Именно ужасная! Создается впечатление, что он просто искал свою смерть, точно ему нужно было умереть в тридцать семь...

Г.Панфилов. А Лермонтов? А Бунин?

А.Тарковский. Я Бунина очень люблю.

Г.Панфилов. Сколько у него отличных вещей!

А.Тарковский. Это был единственный русский писатель, который сказал недвусмысленную правду о русском человеке, крестьянине, о простом русском человеке, о «богоносце»... А? Ну, еще Чехов об этом говорил... Но ни Толстой, конечно, со своим Каратаевым по существу ничего не сказал на эту тему, ни Достоевский, ни Тургенев... Они все описывали идеализированных мужиков... Никто из них ничего в них не понимал. Толстой, собственно, писал, что ничего не понимает в русском мужике... А как страшно обернулось для России это незнание русского мужика! И вина в том тех «знатоков» русской истории и русского народа, которые были переполнены так называемой «любовью» к нему. А вот Бунин как бы ненавидел русского мужика... В двух словах хочу напомнить тебе один его гениальный рассказ, выражающий его понимание русского характера. Сюжет следующий: в лесу живет один совершенно обедневший и одичавший русский мужик. Он сторожит лес, следит за ним и живет по течению, потому что ему просто деваться некуда... Зима... Ему страшно, что однажды к нему придет грабитель и убьет его... Боязнь... Однажды он приходит со своего хутора в село... Как это называется? С хутора, с «кордона»? Приходит, чтобы специально распространить слух, будто бы он у себя в доме прячет деньги... Делает вид, что проболтался об этом по пьянке, пробалтывается специально в присутствии известного вора... А затем уходит обратно к себе в лес, где живет крайне бедно, на самом деле у него всего-то одна скамейка да окно, заложенное подушкой, потому что стекло давно выбито и туда наметает с улицы снег да грязь... Вернувшись домой, он берет свою берданку, заряжает ее патроном на медведя, просовывает ее через дырку в окне, привязывает к курку веревку, протягивает эту веревку в угол, где он скрывается, и сидит, ждет свою жертву псевдопьяного рассказа...

Г.Панфилов. То есть автомат сделал...

А.Тарковский. Ну, как бы, да! Грабитель, конечно, приходит, и этот нищий мужик убивает его из берданки наповал! Представляешь, какую нужно проявить изобретательность во имя совершенно фантастической цели, возникшей из его неполноценности и мании преследования. Его мысль направлена не к тому, чтобы попытаться разбогатеть, но, напротив, — на разрушение и убийство! Не защитить себя при помощи созидания, а при помощи разрушения... А?.. Каково? Убийство, спровоцированное изобретенной идеей...

Г.Панфилов. ...защита несуществующего богатства.

А.Тарковский. И какая изощренная, я бы сказал, азиатская идея!

Г.Панфилов. Причем смотри, не рассчитывал ведь на руку, веревочку привязал... Изобретательный ум! Потрясающе!

А.Тарковский. Еще, Глеб, есть одна интереснейшая деталь в одном из его первых рассказов или в повести... Речь идет о женщине, бабе из богатой семьи, которая износила роскошную шаль наизнанку... Боялась, что она выгорит на солнце, так что износила *дотла наизнанку*...

Г.Панфилов. Потрясающе! Всю жизнь «наизнанку», так и не поносив налицо... Это здорово. Да-а-а, было еще время, когда я был совершенно убежден, что жизнь развивается в прогрессивном направлении. Я даже был уверен в начале 60-х годов, что жизнь развивается к лучшему и материально, и нравственно, как угодно... Я верил...

А.Тарковский. Все в это тогда верили, только вера иссякла на разных этапах у каждого по-своему...

Г.Панфилов. Во всяком случае, во времена, когда полетел Гагарин...

А.Тарковский. Да. Это воспринималось как нечто идеальное! А Хрущев?

щие перевод иностранных реплик, называются субтитрами (subtitles).

Во времена никельодеонов титры, написанные красивыми буквами, использовались не только для пояснения происходящего на экране, но и как замена реплик и как средство общения с неосведомленной аудиторией («Не угодно ли любезным дамам снять шляпки» и т.д.). С возникновением системы «звезд» титры приобрели очень важное значение. Порядок перечисления и шрифт фамилий исполнителей определялся сложными правилами. Актер или актриса, чье имя появлялось в титрах раньше названия картины, получал формальное подтверждение своего статуса крупной «звезды». С появлением звука, когда отпала необходимость излагать в текстовом виде пояснения и содержание диалогов, художники сосредоточили свое внимание в основном на оформлении титров с именами исполнителей. Стали использоваться не только более орнаментальные шрифты, но и делались попытки оформить титры в соответствии с тематикой конкретного фильма – папирус для библейских эпопей, мультипликация для комедий и т.д. В 50-е годы художник Сол Басс ввел увлекательный новый стиль оформления титров, сочетающий живое действие с изобретательным графическим дизайном, который был использован, например, в фильмах «Кармен Джонс» и «Человек с золотой рукой». Его титры к кар-

Г.Панфилов. И Хрущев! А потом вдруг так быстро выяснилось, что апогей уже позади...

А.Тарковский. Я в то время был на Севере...

Г.Панфилов. Это было время совершенно искренней убежденности...

А.Тарковский. А после «Иванова детства», где-то в те же времена, я был приглашен на одну из знаменитых встреч Хрущева с интеллигенцией.

Г.Панфилов. Помню-помню эту встречу. На Воробьевых горах?

А.Тарковский. Нет, две было встречи: одна на Воробьевых горах, а другая в Свердловском

Во время работы над «Ностальгией».
Андрей Тарковский, Домициана Джордано, Лариса Тарковская, Олег Янковский. 1983.

Из архива М. Тарковской

тине «Вокруг света в 80 дней» – это грандиозная самостоятельная постановка.
В 60-е годы титры стали оформляться с помощью таких сложных оптических эффектов, как, например, разделенный экран. К 70-м обозначилась тенденция отхода от красиво разукрашенных надписей в сторону простых крупных титров на фоне первых сцен фильма. Титры нередко появлялись на экране спустя значительное время после начала фильма, чтобы дать возможность зрителю увлечься сюжетом и действием фрагмента, называемого teaser. В конце 70-х и в 80-е годы в фильмах вроде «Звездных войн», где «ползучие» титры объясняли предшествующее действие, и «Индиана Джонс и храм судьбы», где титры интегрированы в танцевальный номер, обозначили возрождение интереса к определению индивидуального стиля фильма через оформление титров. В комедии «Soapdish» дизайн титров напоминает работы Басса, а в фильмах Спайка Ли «Делай так, как надо» и «Лихорадка джунглей» создает напряженность и ощущение городской суеты.

Окончание см. на с. 219

зале в Кремле. Так вот на встрече в Кремле, помню, столы были выстроены в форме буквы «Ш», а во главе стола был президиум с Хрущевым и трибуна для выступающих. А за соседним от меня столом, там, где стол почти что упирался в президиум, сидели Твардовский и Солженицын...

Г.Панфилов. А тебе нравится Солженицын?

А.Тарковский. Подожди, об этом потом... Тогда его безумно хвалили за «Ивана Денисовича», отмечая, что он первым в нашей литературе коснулся такой важной темы...

О.Суркова. Правильной дорогой пошел...

А.Тарковский. ...пошел правильной дорогой: разоблачил культ личности и т.д... Что же касается литературы Солженицына, то должен сказать, что я не в восторге. По языку он кажется мне вычурным, немножко надуманным и как бы псевдорусским... Манерный такой язычок при публицистической конструктивности, а сама-то конструкция простенькая... Нет в нем поэтичности, полета, оторванности...

Г.Панфилов. ...от материала...

А.Тарковский. ...от материала, от среды, которая заставляет, например, парить в воздухе прозу Гоголя или Толстого... Другое дело, что Солженицын, конечно, удивительный человек. Я его уважаю за его гражданскую позицию, за то, что он не боялся говорить правду. А в наше время, извини меня, это...

Г.Панфилов. ...за то, что он выстоял и не сломался!

А.Тарковский. Это чудо! А ты знаешь, что когда его спросили, каким образом ему удалось вылечиться от рака, то он ответил... Знаешь эту байку?

Г.Панфилов. Нет, а что он ответил?

А.Тарковский. «Для того чтобы не умереть от рака, нужно иметь чистую совесть». Вот как!

Г.Панфилов. Это хорошо!

А.Тарковский. Мы ведь немногое о нем знаем...

Г.Панфилов. Он высокого роста?

А.Тарковский. Нет, невысокого... рыжеватый, мешковатый — типичный провинциальный учитель. С веснушками на руках, на лице, с такой рыжей шкиперской бородкой, без усов. Норвежская такая борода... Тип немножко странный... Чрезмерно вежливый... Неприятно вежливый... Я с ним столкнулся там в перерыве, где нас бесплатно угощали бутербродами с маслом и красной икрой и жидким чаем с лимоном. Я стоял в буфете за мраморным столиком, а он стоял за соседним. Я поздоровался с ним из чувства глубокого к нему уважения. Он ответил мне: «Здравствуйте. Простите, с кем я имею честь?..»

Г.Панфилов. Так и спросил?

А.Тарковский. Да, он должен знать, с кем он здоровается: он же был *зэком*; так что всегда все записывал, и его нельзя было взять голыми руками! Я сказал, что поздоровался с ним, потому что читал его книги, что мы не знакомы, но мне показалось естественным с ним поздороваться...

Г.Панфилов. А он что?

А.Тарковский. Да ничего: просто кивнул в ответ и отошел в сторону. Он не подошел к моему столику, чтобы что-то спросить, в этом было что-то от провинциальной вежливости... Знаешь какой? Эмигрантского типа, тип вежливости, такой противненькой...

Г.Панфилов. Просто это его практика бывшего зэка...

А.Тарковский. Ну, да: он должен знать, кто, что, зачем, с кем поздоровался...

О.Суркова. В воспоминаниях Лидии Чуковской о том, как ее исключили из Союза писателей, она очень интересно пишет о том, как у них в домике на даче в Переделкине жил Солженицын, что он никогда не садился с ними за стол, не терпел никакого панибратства, не шел ни на какое сближение, ел из своей отдельной тарелки...

А.Тарковский. Так он живет и здесь, в эмиграции, своим домом, своей жизнью, работает по восемнадцать часов в день — так что дружеские отношения его только отягощали бы...

Г.Панфилов. Ему нужно чувство дистанции, ведь он пишет толстые тома. А чтобы успевать их

писать, нужно время: или — или! Интересно, что и в Америке сейчас он ведет себя очень независимо. Учит американцев, как жить, прямо-таки хлещет их! Он их прямо-таки публично по морде... на банкете, где собираются по нескольку тысяч людей, все правду-матку кроет... Пророк!.. А вы даже не знаете «Колымских рассказов» Варлама Шаламова? Он тоже бывший учитель и очень скромный человек.

А.Тарковский. У него такие маленькие короткие рассказы, да?

Г.Панфилов. Рассказы маленькие, но у него их около девятисот... Меня они совершенно потрясли! Кстати, Солженицын очень тепло пишет о нем в своем «Теленке», как о старшем зэке, человеке старшего поколения, который к тому же много больше отсидел...

А.Тарковский. Да, я читал!

Г.Панфилов. Меня потрясает в нем прямо-таки библейская простота формы...

А.Тарковский. Это очень важно.

Г.Панфилов. Летая «над», он пишет обо всем как бы отрешенно — понимаешь? То есть для сравнения, к примеру: недавно был разговор об «Ожоге», «Острове Крым» Аксенова — и это все такое яркое, интересное, выстраданное...

А.Тарковский. Я не читал.

Г.Панфилов. Это надо прочитать! Потому что в этих романах он решился перешагнуть, переступить. И, сделав это честно, последовательно, он добился очень важного результата: серьезный, зрелый, мощный писатель в рамках своей собственной индивидуальности — ни в чем себе не изменяет, понимаешь? В «Ожоге» сказал правду в форме такого романтического героя, существующего одновременно в нескольких ипостасях. Он одновременно и музыкант, и врач, и ханыга у ларька — понимаешь? Это очень здорово!.. Сделано замечательно... А вот у Шаламова библейская простота изложения. Например, меня прямо-таки ошеломил рассказ «Последний бой майора Пугачева»: как зэки подготавливают побег... Как они сумели все точно по-военному осуществить, какие были при этом осложнения, как они все-таки ушли в лес и как их там случайно засекли...

А.Тарковский. Случайно?

Г.Панфилов. Да. И стали выбивать. Последнее, что там описано, как один из них ел... не помню, кажется, бруснику, схваченную морозцем, понимая, что он обречен. Он спокойно смотрел, как гибли товарищи, потому что сам он оказался на возвышении, а другие рассыпались по полю, за стогами: как их истребляли одного за другим. По-моему, он был уже даже ранен, но совершенно спокоен. Понимаешь: настоящий военный, он знал, на что шел... В его сознании возникает образ его учительницы из деревенской школы, которая его очень любила... Потом война... потом судьба, в результате которой он оказался здесь. Понимаешь? Такими ретроспекциями сделано... И это конец! А главное, что он абсолютно ни на кого не обижен, ни на кого не зол...

А.Тарковский. Спокойная констатация.

Г.Панфилов. Нет, это не просто констатация. Все согрето огромным чувством любви к каждому, кто там был, а там были не только интеллигенты, но и подонки и уголовники — весь социальный спектр... Но с каким благородством истинно интеллигентного человека описывает это сам Шаламов! Великий писатель! Великий! И скромнейший! Там совершенно нет ни показного артистизма, ни тщеславия, ни желания продемонстрировать себя во что бы то ни стало... Удивительно!

А.Тарковский. Я читал несколько рассказов, я помню...

Г.Панфилов. Последние годы он ослеп и совершенно исчез из жизни. К нему ездили какие-то его поклонники, люди, которые его высоко почитали и помогали ему. Но он совершенно одинок и сейчас, через 25 лет после заключения... Замечательный человек... Душа у него замечательная, удивительная... У него такие сюжеты! Как заключенные на полосе потихонечку собирали ягоды, чтобы их не заметили: ведь нельзя было уклониться ни вправо, ни влево... А когда один из заключенных вдруг обнаружил поляну земляники и потянулся к ягодам, то его тут же беспощадно убили. Беспощадно! А банка с ягодами опрокинулась и покатилась... Да. «Туда» нельзя. Суровая, мужественная и нежная проза!

О.Суркова. Словом, это *наша* отечественная «земляничная поляна»...

А.Тарковский. Ха-ха... Страшно! «Сюда нельзя»! А куда можно?..

Г.Панфилов. Все, ребятки, я ухожу... Я должен ехать: завтра на работу...

ВЕХИ

АВАНГАРД
НЕДООЦЕНЕННЫЕ ФИЛЬМЫ
ПЕРЕОЦЕНЕННЫЕ ФИЛЬМЫ
ПРОВАЛ
РЕЖИССЕРЫ XX ВЕКА
РЕЖИССЕРЫ XXI ВЕКА

АВАНГАРД

Это понятие не менее размыто, чем «экшн» или «фильм о животных». В одном списке оказались и классический авангард Жермены Дюлак и Бунюэля, и «В прошлом году в Мариенбаде» Рене, и «Зеркало» Тарковского. Рядом с кинематографическими опытами Кокто и Леже, Беккета и Уорхола — недавние постмодернистские построения Джармена и Гринуэя.
В целом впечатление таково, что авангардистский пожар еще где-то тлеет на Западе, но никак не в нашей стране. Елена Стишова — единственная, кто с этим не согласна: она назвала в числе лучших «День ангела» Сельянова и Макарова. Но самый авангардистский ответ принадлежит Александру Тимофеевскому: сначала написав против вопроса смущенное «не понимаю», он вдруг прозрел и ответил: «Весна» Александрова!»

АВАНГАРД

«Антракт»

«Невинность без защиты»

«Закованная фильмой», реж. Владимир Маяковский
«Улыбающаяся мадам Бёде», реж. Жермена Дюлак
«Антракт», реж. Рене Клер
«Стачка», реж. Сергей Эйзенштейн
«Механический балет», реж. Фернан Леже, Дадли Мёрфи
«Маленькая продавщица спичек», реж. Жан Ренуар
«Андалузский пес», реж. Луис Бунюэль
«Моя бабушка», реж. Котэ Микаберидзе
«Человек с киноаппаратом», реж. Дзига Вертов
«Золотой век», реж. Луис Бунюэль
«Пасифик», реж. Михаил Цехановский
«Весна», реж. Григорий Александров
«Орфей», реж. Жан Кокто
«Кровь поэта», реж. Жан Кокто
«8 $^{1}/_{2}$», реж. Федерико Феллини
«В прошлом году в Мариенбаде», реж. Ален Рене
«Взлетная полоса», реж. Крис Маркер
«Сон», реж. Энди Уорхол
«Па-де-де», реж. Норман Мак-Ларен
«Фильм», реж. Сэмюэл Беккет
«Интервенция», реж. Геннадий Полока
«Невинность без защиты», реж. Душан Макавеев
«Диллинджер мертв», реж. Марко Феррери
«Зеркало», реж. Андрей Тарковский
«От всего сердца», реж. Фрэнсис Форд Коппола
«Зед и два нуля», реж. Питер Гринуэй
«День ангела», реж. Сергей Сельянов, Николай Макаров
«Воображая Октябрь», реж. Дерек Джармен
«Повар, вор, его жена и ее любовник», реж. Питер Гринуэй

НЕДООЦЕНЕННЫЕ, ПЕРЕОЦЕНЕННЫЕ ФИЛЬМЫ, ПРОВАЛ

Наиболее концептуально выразилась по поводу недо- и переоцененных фильмов Инна Соловьева: «Из любви к парадоксу надо бы назвать одно и то же — «Броненосец «Потемкин». Но это слишком манерно и слишком близко лежит». Мирон Черненко-таки назвал самым переоцененным фильмом «Броненосец...», а самым недооцененным — «Список Шиндлера», добавив в скобках: «В оценке российской критики». Денис Горелов со свойственной ему экстравагантностью включил в список своих излюбленных аутсайдеров — «Падение» (в отечественном прокате «С меня хватит!») и «Слияние двух лун» (!).
Что такое «провал», каждый понимал по-своему. Среди провалов числятся коммерческие («Клеопатра», «Водный мир»), художественные («Красные колокола», «Три сестры») и то, что можно назвать скорее не провалами, а культурологическими скандалами, кризисами несвоевременности, казусами непонимания со стороны современников. К таким, по мнению Виктора Божовича, относится случай с «Правилами игры» Ренуара, а согласно Ирине Рубановой — с «Приключением» Антониони. Что имел в виду Николай Пальцев, упомянув «Смерть в Венеции», можно только догадываться. Нина Зархи отделалась шуткой, назвав «Чайку» Комиссаржевской (что рядом с этим кинопровал?). А Кирилл Разлогов отдал честь в качестве самого громкого кинопровала «XIX МКФ в Москве».

НЕДООЦЕНЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

«Великолепные Эмберсоны»

«Познавая белый свет»

«Выход рабочих с завода Люмьер», реж. Луи и Огюст Люмьер (*поскольку он был снят первым в истории кино. – С.Кудрявцев*)
«Броненосец «Потемкин», реж. Сергей Эйзенштейн
«Моя бабушка», реж. Котэ Микаберидзе
«Уроды», реж. Тод Броунинг
«Окраина», реж. Борис Барнет
«Аталанта», реж. Жан Виго
«Счастье», реж. Александр Медведкин
«Прометей», реж. Иван Кавалеридзе
«Строгий юноша», реж. Абрам Роом
«Великолепные Эмберсоны», реж. Орсон Уэллс
«Месье Верду», реж. Чарлз Чаплин
«Могамбо», реж. Джон Форд
«Дорогой ценой», реж. Марк Донской
«Неотправленное письмо», реж. Михаил Калатозов
«Король без развлечений», реж. Франсуа Летерье
«Тридцать три», реж. Георгий Данелия
«Черный Петр», реж. Милош Форман
«Айболит-66», реж. Ролан Быков
«Город мастеров», реж. Владимир Бычков
«Долгая счастливая жизнь», реж. Геннадий Шпаликов
«2001: Космическая одиссея», реж. Стэнли Кубрик
«Любить», реж. Михаил Калик
«Служили два товарища», реж. Евгений Карелов
«Пустыня Тартари», реж. Валерио Дзурлини
«Познавая белый свет», реж. Кира Муратова
«Пять вечеров», реж. Никита Михалков
«Путь домой», реж. Александр Рехвиашвили
«Среди серых камней», реж. Кира Муратова
«Плюмбум, или Опасная игра», реж. Вадим Абдрашитов
«Слияние двух лун», реж. Залман Кинг
«Анна Карамазофф», реж. Рустам Хамдамов
«Бесконечность», реж. Марлен Хуциев
«Нога», реж. Никита Тягунов
«Сторивилл», реж. Марк Фрост
«Мечты идиота», реж. Василий Пичул
«Падение«, реж. Джоэл Шумахер
«Список Шиндлера», реж. Стивен Спилберг

«Мечты идиота»

ПЕРЕОЦЕНЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

«Комиссар»

«Прибытие поезда...», реж. Луи и Огюст Люмьер (*поскольку его поставили первым в программе публичного показа. – С.Кудрявцев*)
«Броненосец «Потемкин», реж. Сергей Эйзенштейн
«Золотая лихорадка», реж. Чарлз Чаплин
«Гражданин Кейн», реж. Орсон Уэллс
«8 $^{1}/_{2}$», реж. Федерико Феллини
«Война и мир», реж. Сергей Бондарчук
«Комиссар», реж. Александр Аскольдов

ПЕРЕОЦЕНЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

«Амадей»

«Форрест Гамп»

«Прфессия: репортер», реж. Микеланджело Антониони
«Людвиг», реж. Лукино Висконти
«Цветок тысячи и одной ночи»,
реж. Пьер Паоло Пазолини
«Калина красная», реж. Василий Шукшин
«Романс о влюбленных»,
реж. Андрей Михалков-Кончаловский
«Премия», реж. Сергей Микаэлян
«Империя чувств», реж. Нагиса Осима
«В четверг и больше никогда»,
реж. Анатолий Эфрос
«Неоконченная пьеса для механического пианино»,
реж. Никита Михалков
«Москва слезам не верит», реж. Владимир Меньшов
«Е.Т. Инопланетянин», реж. Стивен Спилберг
«Контракт рисовальщика», реж. Питер Гринуэй
«Амадей», реж. Милош Форман
«Ностальгия», реж. Андрей Тарковский
«Покаяние», реж. Тенгиз Абуладзе
«Очи черные», реж. Никита Михалков
«Маленькая Вера», реж. Василий Пичул
«Человек дождя», реж. Барри Левинсон
«Жена керосинщика», реж. Александр Кайдановский
«Повар, вор, его жена и ее любовник»,
реж. Питер Гринуэй
«Нога», реж. Никита Тягунов
«Список Шиндлера», реж. Стивен Спилберг
«Форрест Гамп», реж. Роберт Земекис
«Бульварное чтиво», реж. Квентин Тарантино

ПРОВАЛ

«Правила игры», реж. Жан Ренуар
«Приключение», реж. Микеланджело Антониони
«Русский сувенир», реж. Григорий Александров
«Клеопатра», реж. Джозеф Лео Манкевич
«Графиня из Гонконга», реж. Чарлз Чаплин
«Смерть в Венеции», реж. Лукино Висконти
«Сало, или 120 дней Содома»,
реж. Пьер Паоло Пазолини
«Солдаты свободы», реж. Юрий Озеров
«Ленин в Париже», реж. Сергей Юткевич
«Врата рая», реж. Майкл Чимино
«Красные колокола», реж. Сергей Бондарчук
«Анна Карамазофф», реж. Рустам Хамдамов
«Маленький Будда», реж. Бернардо Бертолуччи
«Предсказание», реж. Эльдар Рязанов
«Три сестры», реж. Сергей Соловьев
«Водный мир», реж. Кевин Рейнолдс
XIX Московский кинофестиваль

«Сало, или 120 дней Содома»

«Ленин в Париже»

Списки говорят сами за себя и в совокупности дают достаточно представительную картину. И все же многого необходимого (по критериям мировой киноисторической практики) не хватает. В 20-е годы следовало бы добавить Кинга Видора, Любича и Фейдера. В 30-е — Офюльса и Зархи с Хейфицем. В 40-е — Дитерле, Престона Стёрджеса и Кэрола Рида.

Далее поименный список становится все менее бесспорным, в том числе для авторов анкет. Но отсутствие во всех десятилетиях Серджо Леоне несолидно для любой экспертизы. Так же, как и отсутствие многих киномастеров исчезнувшего соцлагеря (Вылчанов, Данелюк, Пинтилие, Ковач, Хусарик, Вольф... список можно продолжать), ничтожный процент латиноамериканской и азиатской режиссуры и абсолютно «черная дыра» (извините за невольный каламбур) на месте африканского кинематографа.

Конечно, многое зависит от индивидуального подхода. Андрей Шемякин уже в 80-е годы не видит открытий вообще («может быть, Фасбиндер»), о 90-х — «трудно говорить». Виктор Божович по поводу 90-х пишет: «Еще рано». А Нея Зоркая так не считает и называет героем 90-х годов Уэйна Вонга («Дым»). Кирилл Разлогов четко распределяет все десятилетия по парам: Бауэр — Гриффит, Эйзенштейн — Штрогейм, Барнет — Ренуар, Донской — Уэллс, Райзман — Трюффо, Тарковский — Менцель, Герман — Кубрик, Пичул — Линч, Рогожкин — Тарантино.

Кстати, для справки — из всех анкет мы выбрали те имена, которые встречаются в том или ином десятилетии впервые. Таким образом, это своего рода регистрация наиболее ярких режиссерских пришествий или, проще говоря, дебютов за прошедшие сто лет. К примеру, если имя Бунюэля впервые в опросе отнесено к 20-м годам, то в 70-х, когда заново расцвел его неиссякаемый талант, оно нами уже не упоминается.

Мак Сеннетт

Д. У. Гриффит

10-Е ГОДЫ

Евгений Бауэр
Роберт Вине
Дэвид Уорк Гриффит
Жорж Мельес
Яков Протазанов
Мак Сеннетт
Владислав Старевич
Мориц Стиллер
Луи Фёйад
Виктор Шёстрём
Эрих фон Штрогейм

Альфред Хичкок

20-Е ГОДЫ

Луис Бунюэль
Дзига Вертов
Абель Ганс
Луи Деллюк
Александр Довженко
Карл Теодор Дрейер
Бастер Китон
Рене Клер
Григорий Козинцев
Лев Кулешов

Сергей Эйзенштейн

Фриц Ланг
Фридрих Вильгельм Мурнау
Георг Вильгельм Пабст
Всеволод Пудовкин
Жан Ренуар
Абрам Роом
Леонид Трауберг
Роберт Флаэрти
Альфред Хичкок
Чарлз Чаплин
Сергей Эйзенштейн
Жан Эпштейн
Марсель Л'Эрбье

Фриц Ланг

30-Е ГОДЫ

Григорий Александров
Борис Барнет
Георгий и Сергей Васильевы
Жан Виго
Жюльен Дювивье
Фрэнк Капра
Марсель Карне
Майкл Пауэлл
Иван Пырьев
Лени Рифеншталь
Михаил Ромм
Джон Форд
Хоуард Хоукс
Джозеф фон Штернберг
Николай Экк

Борис Барнет

Фрэнк Капра

40-Е ГОДЫ

Лукино Висконти
Сергей Герасимов
Витторио Де Сика
Марк Донской
Анри-Жорж Клузо
Дэвид Лин
Юлий Райзман
Роберто Росселлини
Билли Уайлдер
Уильям Уайлер
Орсон Уэллс
Джон Хьюстон
Михаил Чиаурели

Дэвид Лин

Билли Уайлдер

Орсон Уэллс

50-Е ГОДЫ

Микеланджело Антониони
Хуан Антонио Бардем
Ингмар Бергман
Сергей Бондарчук
Робер Брессон
Анджей Вайда
Пьетро Джерми
Ежи Кавалерович
Элиа Казан
Михаил Калатозов
Стэнли Кубрик
Акира Куросава
Кэндзи Мидзогути
Ясудзиро Одзу
Роберт Олдрич
Макс Офюльс
Сатьяджит Рей
Ален Рене
Эльдар Рязанов
Жак Тати
Франсуа Трюффо
Золтан Фабри
Федерико Феллини
Марлен Хуциев
Григорий Чухрай
Клод Шаброль

Джон Хьюстон

Микеланджело Антониони

Ингмар Бергман

Робер Брессон

60-Е ГОДЫ

Линдсей Андерсон
Аньес Варда
Бу Видерберг
Леонид Гайдай
Жан-Люк Годар
Отар Иоселиани
Джон Кассаветес
Элем Климов
Александр Клюге
Джозеф Лоузи
Душан Макавеев
Иржи Менцель
Александр Митта
Андрей Михалков-Кончаловский
Кира Муратова
Пьер Паоло Пазолини
Глеб Панфилов
Сергей Параджанов
Артур Пенн
Александр Петрович
Роман Поланский
Карел Рейш
Жак Риветт
Эрик Ромер
Станислав Ростоцкий
Иштван Сабо
Карлос Саура
Мринал Сен
Андрей Тарковский
Милош Форман
Вера Хитилова
Лариса Шепитько
Джон Шлезингер
Василий Шукшин
Миклош Янчо

Акира Куросава

Марлен Хуциев

Джон Кассаветес

Иштван Сабо

Милош Форман

Эрик Ромер

Пьер Паоло Пазолини

70-Е ГОДЫ

Илья Авербах
Вуди Аллен
Тео Ангелопулос
Бернардо Бертолуччи
Бернар Блие
Питер Богданович

Райнер Вернер Фасбиндер

Вим Вендерс
Алексей Герман
Фрэнсис Форд Коппола
Дэвид Кроненберг
Джордж Лукас
Никита Михалков
Роберт Олтмен

Стивен Спилберг

Кен Рассел
Этторе Скола
Мартин Скорсезе
Андрей Смирнов
Стивен Спилберг
Паоло и Витторио Тавиани
Райнер Вернер Фасбиндер
Фолькер Шлёндорф

Карлос Сура

Кира Муратова

Вуди Аллен

Никита Михалков

Вим Вендерс

Бернардо Бертолуччи

80-Е ГОДЫ

Вадим Абдрашитов
Тенгиз Абуладзе
Джеймс Айвори
Педро Альмодовар
Жан-Жак Анно
Жан-Жак Бенекс
Люк Бессон
Гас Ван Сэнт
Питер Гринуэй
Дерек Джармен
Джим Джармуш
Джон Джост
Теренс Дэвис
Марк Захаров
Чжан Имоу
Чен Кайге
Виталий Каневский
Лео Каракс
Аки Каурисмяки

Лео Каракс

Кшиштоф Кесьлёвский
Пол Кокс
Эмир Кустурица
Дэвид Линч
Константин Лопушанский
Нанни Моретти
Василий Пичул
Александр Рехвиашвили
Сергей Сельянов
Александр Сокуров
Йос Стеллинг
Ларс фон Триер
Питер Уир
Стивен Фрирз
Агнешка Холланд

Дерек Джармен

Эмир Кустурица

Питер Гринуэйф

Нанни Моретти

Аки Каурисмяки

Кшиштоф Кесьлёвский

Дэвид Линч

90-Е ГОДЫ

Оливье Ассаяс
Алексей Балабанов
Уэйн Вонг
Иван Дыховичный
Клинт Иствуд
Аббас Киаростами

Аббас Киаростами

Олег Ковалов
Джейн Кэмпион
Хулио Медем
Александр Рогожкин
Квентин Тарантино
Владимир Хотиненко
Карен Шахназаров

Квентин Тарантино

РЕЖИССЕРЫ XXI ВЕКА

И Разлогов, и Тимофеевский, и Зархи, и Добротворский, и Трофименков, и Абдуллаева, и Карахан называют режиссером ближайшего будущего Квентина Тарантино. В этих же или других анкетах встречается также имя Эмира Кустурицы. Сергей Кудрявцев производит контаминацию двух супермодных персонажей: по его мнению, ключевой фигурой начала третьего тысячелетия станет «некто Квентин Кустурица».

Эксперты старшего поколения не столь одиозны и категоричны. Они либо ставят в этой графе анкеты прочерки, либо отвечают обтекаемо («Это тема отдельной статьи», «Поживем (?) — увидим», «Его имя неизвестно, подвиг его бессмертен»). Некоторые называют режиссерами будущего Феллини или Годара. Другие выражаются образно: «Кто-то типа Скорсезе» (Владимир Утилов).

Вера Шитова демонстрирует другую грань категоричности: «Никто». Андрей Шемякин, напротив, высказывается осторожно: «Вероятно, кто-нибудь из Китая или Ирана (при условии возрождения духа кино). Сокуров (?)». К слову сказать, патриоты не слишком оптимистичны, а оптимисты не всегда патриотичны. Только Сергей Лаврентьев и Лариса Калгатина уверенно произносят: «Ковалов». А Елена Стишова пишет: «В США, возможно, Тарантино. В России такой режиссер, возможно, уже родился, но еще сам не ведает своей судьбы».

Уэйн Вонг
Алексей Герман
Жан-Люк Годар
Питер Гринуэй
Чжан Имоу
Матье Кассовиц
Олег Ковалов
Эмир Кустурица
Джейн Кэмпион
Сергей Овчаров
Василий Пичул
Александр Сокуров

Федерико Феллини

Жан-Люк Годар

Хоу Сяосянь
Квентин Тарантино
Валерий Тодоровский
Федерико Феллини
Атом Эгоян
Квентин Кустурица
Кто-нибудь типа Скорсезе
IBM
Никто

Алексей Герман

?

КИНОЭЛИТА О КИНОЭЛИТЕ

ОПРОС КИНЕМАТОГРАФИСТОВ — ЛИДЕРОВ ОБЩЕСТВЕННОГО МНЕНИЯ ПРОВЕДЕН ПО ЗАКАЗУ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» В ОКТЯБРЕ 1995 ГОДА ИНФОРМАЦИОННО АНАЛИТИЧЕСКОЙ ФИРМОЙ «ДУБЛЬ-Д».

Назовите десять выдающихся отечественных режиссеров, оказавших наибольшее влияние на мировое кино.

Всего было названо пятьдесят четыре имени.
Свыше десяти голосов получили:

1. Сергей Эйзенштейн – 50
2. Андрей Тарковский – 43
3. Александр Довженко – 27
4. Всеволод Пудовкин – 25
5. Борис Барнет – 23
6. Марк Донской – 19
7. Дзига Вертов – 18
8. Сергей Параджанов – 16
9. Михаил Калатозов – 14
10–11. Лев Кулешов, Никита Михалков – 13
12. Отар Иоселиани – 12
13. Сергей Бондарчук – 11
14. Марлен Хуциев – 10

Назовите десять выдающихся зарубежных режиссеров, оказавших наибольшее влияние на мировое кино.

Всего было названо семьдесят пять имен.
Свыше десяти голосов получили:

1. Федерико Феллини – 53
2. Чарлз Чаплин – 40
3. Дэвид Уорк Гриффит – 33
4. Микеланджело Антониони – 29
5. Ингмар Бергман – 25
6–7. Лукино Висконти, Жан-Люк Годар – 24
8. Акира Куросава – 22
9. Милош Форман – 18
10. Фрэнсис Форд Коппола – 16
11–12. Луис Бунюэль, Анджей Вайда – 15
13. Джон Форд – 14
14. Альфред Хичкок – 13
15. Бернардо Бертолуччи – 12
16–18. Ежи Кавалерович, Роберто Росселлини, Орсон Уэллс – 11

В ОПРОСЕ ПРИНЯЛИ УЧАСТИЕ 61 ЧЕЛОВЕК:

В.Абдрашитов, Л.Аннинский, Ю.Арабов, Д.Астрахан, Ю.Богомолов, А.Борисов, Р.Быков, А.Герман, С.Говорухин, А.Гребнев, Н.Гундарева, Г.Данелия, А.Демидова, В.Дмитриев, Д.Дондурей, И.Дыховичный, М.Захаров, Н.Зоркая, А.Ильин, О.Кабо, Н.Караченцов, Л.Карахан, Н.Клейман, В.Клименко, Э.Климов, А.Княжинский, С.Козлов, С.Кулиш, А.Лазарев, И.Лемешев, П.Лебешев, Т.Макарова, А.Медведев, А.Миндадзе, А.Михайлов, В.Михалев, В.Мотыль, В.Наумов, С.Немоляева, А.Плахов, К.Разлогов, Н.Рязанцева, Е.Стишова, В.Соловьев, С.Соловьев, М.Терехова, В.Тодоровский, Л.Филатов, В.Фомин, С.Фрейлих, М.Хуциев, М.Черненко, Л.Чурсина, И.Чурикова, П.Чухрай, С.Шакуров, К.Шахназаров, А.Шемякин, П.Шепотинник, Р.Юренев, А.Яковлев.

Валентин Михалкович

Поезд и призраки

ЧАСТЬ II
ПРИЗРАКИ

У польского беллетриста Стефана Грабинского, писавшего в 20—30-е годы, есть рассказ «Блуждающий поезд». Заглавный «герой» смущает железнодорожников тем, что возникает неизвестно откуда и неизвестно куда несется, а главное — движется вне расписаний и графиков. В финале выясняется, что это не настоящий, не «материальный» поезд, а призрак. Грабинский никак не упоминает кинематограф, но у меня «герой» новеллы всегда ассоциировался с люмьеровским поездом: вроде бы тот сорвался с экрана и странствует теперь по свету.

Поезд Грабинского роднит с кинематографом именно то, что он призрачен, дематериализован. То, что кино дематериализует вещи, зрители отметили сразу же. Например, Н.Д. Анощенко, сценарист, режиссер и долгие годы вгиковский профессор, так вспоминал свой первый в жизни киносеанс: на экране «все... живет и движется, ну, совсем как на улице... Хотя не совсем такое, как в жизни, не совсем «настоящее» — какое-то серое, лишенное естественного объема и окраски. К тому же вся эта «настоящая» жизнь была лишена привычных звуков. И это меня пугало, так как подсознательно говорило, что там, на экране, бродят какие-то призраки...»

Воочию кинематографические призраки появились в первый раз на историческом сеансе в «Гран кафе», однако описаны были почти за два с половиной тысячелетия до того: в диалоге Платона «Государство». Фрагмент диалога, повествующий о поразительно верном аналоге кинопроекции, известен как «миф о пещере». Сократ, ведущий диалог, предлагает здесь своему собеседнику Главкону вообразить «людей... в подземном пещерном жилище»; оно «имеет открытый сверху и длинный во всю стену вход для света»; значит, отверстие так же, как в кинозале, расположено за спинами зрителей; поступающий в пещеру свет исходит «от огня, горящего далеко вверху и позади»; между источником света и отверстием «идет дорога» и воздвигнута «стена, построенная наподобие ширм, какие ставят фокусники перед зрителями, когда из-за них показывают свои фокусы». Благодаря свету и стене обитатели пещеры могут видеть отражения: «мимо... стены люди несут выставляющиеся над стеною разные сосуды, статуи и фигуры, то человеческие, то животные, то каменные, то деревянные, отделанные различным образом... одни из проходящих издают звуки, а другие молчат». Пожалуй, лишь одной деталью «миф о пещере» отличен от подлинной кинопроекции — переносимыми фигурами, которые ныне замещены их отпечатками на пленке.

То, что Платон предугадал кинематограф, стало ясно лишь после того, как его изобрел Люмьер; сам же древнегреческий мыслитель имел в виду вообще бытие людей, которым только в мимолетном, преходящем прозрении дано ощутить, что земные вещи — лишь тени, призраки небесных первообразцов.

Последние именовались у греков эйдосами. Первоначальное значение этого понятия — вид, «то, что видно», и даже — наружность (у Гомера). Позже, например у Парменида, эйдос — это уже сущность, так или иначе видимая. Суммируя воззрения греков, А.Ф. Лосев утверждал, что их эйдосы равнозначны тому, что современная наука называет порождающими моделями.

Стало быть, где-то в небесных высях вечно пребывают эти порождающие модели, а все земные вещи — лишь преходящие, бледные, «косноязычные» их отражения, поскольку, отмечает Лосев, «когда эйдосы погружаются в меон, он растворяется и распыляется». Буквальное значение словосочетания «ме он» — «не сущее», не имеющее сущности; здесь под «меоном» подразумевается преходящий, бренный мир; все в нем мимолетно, эфемерно, поскольку находится во власти всеразрушающего времени; оно распространяет свою власть и на отражения эйдосов, оттого они растворяются и распыляются, иначе говоря, обретают иллюзорность, призрачность.

Давно и широко известно сравнение мира с театром — от Петрония Арбитра и до наших дней. Согласно же Платону, мир, где извечные модели проецируют себя на земную юдоль, не театр, но кинематограф. Во Вселенной непрерывно, не ведая конца и срока, совершается некий глобальный, космический киносеанс, в ходе которого вышние, запредельные эйдосы отражаются в меоне, чтобы тут же исчезнуть в небытии, как тени на экране кинематографа. В сущности, изобретение Люмьера устроено по образу и подобию этого космического киносеанса. Может быть, Андре Базен потому и верил, что «кино — идеалистический феномен», ибо «его идея существовала в совершенно готовом виде в человеческом мозгу — как на платоновском небе».

Идея кинематографа существовала готовой не только в древнегреческом мозгу, но и в буддийском, хотя оформилась тут во многом иначе. Мир для буддиста есть «майя» — иллюзия, сон, летучее видение. О том, почему и как он призрачен, трактует доктрина Абхидхармы. Согласно ей, все в мире — и физические тела, и психические явления — состоит из мельчайших единиц: дхарм. Они бесконечно подвижны; в этой своей динамике определенное количество дхарм свяжется друг с другом в комплекс, в конгломерат, который тут же распадется, чтобы возник новый. Эти бесконечные связывания и распадения буддисты называют «волнением дхарм». Мир иллюзорен прежде всего из-за «волнения дхарм», так как благодаря ему ни в физической, ни в психической реальности нет ничего прочного и основательного.

В доктрине Абхидхармы крупнейший отечественный идеолог — академик Щер-

TYPECASTING *– выбор для актера ролей, соответствующих созданному им в предыдущих работах образу. Классический пример – актер Джек Нортон, который играл пьяниц во многих фильмах и редко снимался в каких-либо других ролях.*

UTILITY MAN *(ДОСЛОВНО «ЧЕЛОВЕК ДЛЯ ВЫПОЛНЕНИЯ ПОЛЕЗНОЙ РАБОТЫ») – низший по рангу член съемочной группы. Обычно выполняет различные поручения и физическую работу.*

WALK-ON *(РОЛЬ БЕЗ СЛОВ, ДОСЛОВНО «ПРОГУЛОЧНАЯ») – маленькая роль в кино или пьесе, обычно без слов, имеющая ограниченный размер и значимость.*

ZOOM *(ИЗМЕНЕНИЕ ФОКУСНОГО РАССТОЯНИЯ) – действительное или кажущееся движение камеры к объекту или от него во время непрерывного продолжительного плана. В мультипликации достигается при удалении камеры от мультстанка. При съемке живого действия обычно достигается за счет изменения фокусного расстояния вариообъектива при неподвижной камере. Говорят, что оператор совершает «наезд», когда он приближает объект к зрителю, и «отъезд», когда отдаляет объект. В самом широком смысле термин «съемка с изменением фокусного расстояния» (zoom shot) употребляется взаимозаменяемо со «съемкой с операторской тележки» (Dolly shot) и «масштабируемой съемкой» (tracking shot).*

Перевод с английского М.Теракопян

батской и увидел как бы предчувствие или предвестие кинематографа. В силу «волнения дхарм», пишет он, для буддиста «не только нет ничего сплошного, цельного и все существует враздробь, но нет ничего длящегося, все существует лишь в течение одного мгновения». Стало быть, по буддийским воззрениям, «самое бытие есть ежемгновенное изменение, *вроде кинематографической картины*, и даже более, так как отдельных картин вовсе нет, а только одно, так сказать, картинное течение». Аналогичным образом и на экране, во время проекции совершается это «картинное течение».

В свете сказанного о «волнении дхарм» выясняется еще одна немаловажная подробность: Абхидхарма содержит в готовом виде не только идею кинематографа, но также готовую концепцию монтажа, которая составляла предмет особой гордости нашего юбиляра и повсеместно признавалась его ценнейшим вкладом в культуру. И действительно, кинематографический монтаж можно впрямую вывести из этой доктрины.

Ф.Т.Маринетти вместе с рядом близких ему художников, драматургов, деятелей театра публикует в 1916 году манифест «Футуристическая кинематография». Само понятие «монтаж» в манифесте не употребляется, однако, завершая его, авторы патетически заявляют: «Мы разбиваем и заново создаем Вселенную по нашему желанию». Наиболее ненавистен Маринетти и его соратникам антипод футуризма — пассеизм, приверженность к прошлому, отжившему. Однако стремление «разбить» Вселенную по сути своей глубоко пассеистично, так как предполагает сведение Вселенной к ее «дхармам». Относительно новым может считаться здесь лишь претензия на контроль их волнения, а точней — на его организацию, то есть создание новой Вселенной.

Эйзенштейн положил, развил и углубил футуристически-пассеистскую концепцию монтажа. Работая над «Стачкой», он заявлял, что для него важен «...футуристический прием изложения — на чистом монтаже ассоциаций и при обрисовке отдельного факта». Следуя этому приему, режиссер собирался монтировать сцену расстрела забастовщиков не как «...цепь: курок — выстрел — попадание пули — падение, а падение — выстрел — курок — приподымание раненых». Эйзенштейн, стало быть, собирался выстраивать свою «цепь» в полном соответствии с футуристским принципом: «по собственному желанию». Впоследствии этот принцип Эйзенштейн выразил четко и прямо, хотя и без ссылки на футуризм: «нужно разбить... заданное, аморфное, нейтральное... «бытие» события или явления — с тем, чтобы вновь собрать его воедино, согласно тому взгляду на него, который диктует мне мое к нему отношение, растущее из моей идеологии, моего мировоззрения».

То, что футуристы собирались разбивать Вселенную до уровня дхарм, открыто не заявлено в их манифесте. Эйзенштейн тем углубил футуристов, что представление о дхармах у него появляется. Эйзенштейновы дхармы носят название «аттракционов». В киноведении они истолковывались по-разному, однако французский исследователь Франсуа Альбера прямо считает их «молекулярными частицами». Первоначально идея «аттракционов» сложилась у Эйзенштейна во время его театральной работы. Тогда аттракционом являлся «всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию». Театральные «аттракционы» не име-

ли у Эйзенштейна строго фиксированного вида и размера, а потому могли принадлежать к разным уровням сценического действа. В качестве «аттракционов», считал Эйзенштейн, способны выступать и «говорок» Остужева, и удар литавры, и монолог Ромео, и трико балерины.

Перейдя в кино, Эйзенштейн и туда перенес идею «аттракционов». Кинематограф даже показался режиссеру средой более предпочтительной для них. На театре «аттракционы» будто утоплены в целостности сценического представления; зрителю же приходится вышелушивать их из этой целостности. В кино работу вышелушивания способна взять на себя камера, передвигаемая и перемещаемая так, чтобы выхватывать моменты, эффективно производящие «нажим на психику» зрителя. Идеальный кинематограф для раннего Эйзенштейна — тот, где вольготно «аттракционам» в их кристаллической особенности, где все невыигрышное в смысле аттракционности заглушено или вовсе удалено с экрана. Тем самым реальность предстает на экране как абсолютно чистая, беспримесная совокупность дхарм.

И «миф о пещере», и буддийская доктрина свидетельствуют, что у нашего юбиляра — весьма древние корни. Подобное свидетельство вносит ясность в одну запутанную проблему. Дело в том, что с нашим юбиляром вышла некоторая несуразность: до сих пор неизвестно с точностью, какого он пола? «Кино» — среднего рода; значит, юбиляр как существо бесполое — ребенок, а детям еще рано претендовать на юбилеи. С другой стороны, «кинематограф» — это мужик, то есть существо из разряда тех, что о юбилеях не особо помышляют. Но древние корни заставляют к тому же подозревать, что юбиляром является «кинематография», то есть дама, а у них, как известно, повелось скрывать свой возраст.

Этим юбилеем кокетливая Дама-Кинематография просто пускает пыль в глаза, заставляя верить, что ей всего сотня лет, а не в двадцать раз больше.

Summary

Special issue of ISKUSSTVO KINO compiled by **Andrei Plakhov** and **Peter Shepotinnik** is devoted to the centenary of cinema.

Valentin Mikhalkovich. Train and spectres

Analysis of the fundamental myth which laid basis for cinema mythology — that of a moving train, ushering in a new epoch in art.

Kirill Razlogov. Film classics of film modernism?

A fresh view on classical period in film history — the 30—50-ies.

Yury Bogomolov. A brief outline of the long history of the Soviet cinema. The 20—70-ies

A noted film theoretician attempts at sketch on methodology of comprehension of Soviet cinema.

Andrei Plakhov. Beginning of the end of the century

Postmodernism as a symptom of the film art decline.

Anatoly Prokhorov. Century second. From cinema towards screenema

Cinema as seduced by the newest technologies and virtual reality.

Krzysztof Zanussi. My 100 years

A view of the Polish film-maker from absolutely personal perspective.

December Theses to the centenary of cinema

The enquette of the IK is answered by Russian film-makers Yury Arabov, Elem Klimov, Oleg Kovalov, Alexandre Mitta, Kira Muratova, Elena Sakanyan, Alexandre Sokurov, Alexandre Khvan.

The splendid ten

Foreign film critics — Jose Carlos Avellar, Philippe J.Maarec, David Robinson, Michel Ciment, Andrew Horton, Klaus Eder, Peter Jansen sort out top ten films.

Sergei Dobrotvorsky. Train Desire

Cult movies — film history as the complex of collective dreams shaping life style, a mode of behaviour and a set of drives in everyday life.

Neja Zorkaya. Soviet film-theatre, or What really happened

Soviet repertoire policy — unsolvable paradoxes of idealogical imposition and real demand.

Elena Plakhova. The tenth Muses

History of cinema through the creation of the most prolific film-makers in love and marriage.

Marina Drozdova. Double exposure

Cinema actor as an embodiment of the ever changing mythologies of the time with its dictionary, style and grammar.

Nina Tsyrkun.Cinema vanishes
Cinema as an elusive art charmed with its own fragility and premonition of its own end.

Marina Goldovskaya. Oldmen

Last interviews with the late classics of Russian cinema.

Gleb Panfilov — Andrei Tarkovsky. Italian dialogue

The first publication of the remarkable conversation of two outstanding film directors.

Milestones

A set of stuff based on the returs of the poll of the leading Russian film critics in order to specify the most remarkable events through the centenary. The enquette includes following nominees: the best silent, script, cameraman, art designer, composer, sound, editing, actor and actress of Soviet, post-Soviet and foreign cinema, non-professional, comedy, melo, musical, western, detective story, thriller, action, horror, road movie,. adaptation, costume drama, fantasy, short, documentary, animation, film for children, film about animals, experimental, failure, underestimated and overestimated films, director. Also hypothetical director of the 21 century is named.
Here also come data on the film festivals in Moscow, Venice, Berlin, Cannes, Locarno, previous all-Union and contemporary Russian festivals, as well as anecdotes and facts from **Guinness** and **Ephraim Katz's** The Film Encyclopedia; returs of the polling of the Russian cinema elite on the domestic and foreign film directing.

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Александрова Н.В.
Алиева С.Ш.
Галаган С.В.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Захарова И.В.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В. ответственный секретарь
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Фотоколлекция номера — **Шепотинник П.Г.**

Композиция и оформление — **Карахан Л.М.**

Компьютерная верстка — **Потапов И.П.**, **Николаева И.А.**

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79

Сдано в набор 03.11.95
Подп. к печати 04.12.95
Формат бумаги 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон.
Печать офсетная.
Печ. л. 14,25,
усл. печ. л. 18,52, уч. изд. л. 22,76

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации
РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 587
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

1247
10 дек 1996
ВСЕСОЮЗНАЯ
Ордена „Знак Почета"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1996 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗ ПЛР

FRANCO CRISTALDI

FEDERICO FELLINI AMARCORD

ИНВЕНС 70402

ИСКУССТВО КИНО